BH301
.C84
L35
1923

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA
AT CHAPEL HILL

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

BH301
.C84
L35
1923

DEMCO

00006175122

This book is due at the WALTER R. DAVIS LIBRARY on the last date stamped under "Date Due." If not on hold it may be renewed by bringing it to the library.

DATE DUE	RET.	DATE DUE	RET.
JAN 08 1991			
	JAN 10 '91		
AUG 31 1994			
AUG 21 1995			
	SEP 13 '95		
	JUL 17 2006		

Form No. 513,
Rev. 1/84

И. И. ЛАПШИН

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

ЦЕНТРАЛЬНОЕ КООПЕРАТИВНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО „МЫСЛЬ"
ПЕТРОГРАД 1923.

И. И. ЛАПШИН

BH301
.C84
L35
1923

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

KHUDOZHESTVENNOE TVORCHESTVO

„МЫСЛЬ“

ЦЕНТРАЛЬНОЕ КООПЕРАТИВНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „МЫСЛЬ“
ПЕТРОГРАД :: 1922

Петроград Главлит № 4515. Печ. 3000 экз. Зак. № 1914.

Государ. Трест „Петропечать“ — тип. „Пропагандист“, Петроград, Измайл., 29.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

В двухтомном труде: «Философия изобретения и изобретение в философии» (1922 г.) автор настоящей книги имел в виду проанализировать процесс творчества в философии и положительных науках. Предлагаемый вниманию читателя сборник статей посвящен подобному же анализу творчества художественного. Эти два труда связаны между собою общностью критического мировоззрения автора и, таким образом, взаимно дополняют друг друга. Однако, настоящая книга не представляет, подобно «Философии изобретения», одного систематического исследования, но является рядом обособленных статей. Первые две статьи касаются общепсихологической стороны художественного и в частности музыкального творчества. В остальных выдвинут на первый план типически-индивидуальный момент художественной деятельности. Горячая любовь к искусству, способность глубоко и непосредственно наслаждаться его великими созданиями, вполне совместимы с неудержимой потребностью научно анализировать процесс художественного творчества. Автор убежден в этом, надеется убедить в том же и читателя. В своей статье: «Эстетика Достоевского» (помещенной в сборнике «Достоевский» 1922, изд. коопер. из-ва «Мысль») автор дополняет и углубляет некоторые мысли, намеченные в настоящем сборнике.

И. Лапшин.

26 окт. 1922 г.

О ПЕРЕВОПЛОЩАЕМОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ.

I.

Нужно удивляться, как мало задумывались философы над одним из самых поразительных явлений в области художественного творчества — над способностью поэта, музыканта, живописца, скульптора, певца или актера перевоплощаться в несходную с ним индивидуальность. Я при этом имею в виду не перевоплощаемость, так сказать, фантастическую, при которой изображаемое лицо и по своему духовному складу, и по своему образу действия не производит впечатления живой личности, какую можно встретить в действительности [1]). Нет. Я разумею такую пере-

---

[1]) Нужно заметить, что условность, фантастичность или карикатурность во внешних очертаниях изображаемого лица или его поступков еще не исключает внутренней психологической детерминированности, верного изображения помыслов и чувствований. «Я согласен, пишет Салтыков, что в действительности Фединька многого не делал и не говорил из того, что я заставил его делать и говорить, но я утверждаю, что он несомненно все это думал... Говорят о карикатуре и преувеличениях, но нужно только осмотреться кругом, чтобы обвинение это пало само собой. Не останавливайтесь на настоящей минуте, но прозревайте в будущее. Тогда вы получите картину волшебств, которых, быть может, еще нет, в действительности, но которые несомненно придут». Н. К. Михайловский замечает по поводу этих слов, что карикатуры, вызывавшие смех, «по прошествии некоторого времени оказывались точным отражением действительности». Укажу для примера на проект «централизации» корнета Толстолобова в «Дневнике провинциала» и на проект «обновления» Стрелова в «Пестрых письмах». (Критические опыты Михайловского II: «Щедрин». 1890, стр. 160—161). Пушкин в своих письмах и заметках подчеркивает внешнюю условность драмы и ставит во-

воплощаемость, которая имеет детерминированный характер, сообразный с законами психологии. Каким непостижимым путем художник создает типы людей и заставляет их жить и действовать так, как будто над их поведением имеет власть закон психологической мотивации?! Изучая подобные произведения искусства, мы расширяем круг нашего знакомства с реальными людьми, мы обогащаемся подлинным жизненным опытом. Это обнаруживается 1) на отдельных переживаниях: художник знакомит нас с думами и чувствами изображаемых им людей, и притом таких, которые не похожи на него; 2) на характерах: мы не всегда можем научно доказать, но мы чувствуем правдивость изображения известного героя, и чувство жизненности изображаемого лица нередко отнюдь не является суб'ективной иллюзией [1]); 3) наконец,

---

прос: «Какого же правдоподобия должны мы требовать от драматического писателя»? и отвечает: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах, вот чего требует наш ум от драматического писателя». («Журнальные статьи: О драме». Также письмо к Раевскому 1829 г.). Это и есть то, что мы называем психологической детерминированностью. Верно замечает А. Г. Горнфельд по поводу наклонности некоторых современных критиков сомневаться в реализме Гоголя и видеть в нем фантаста: «Совершенно ясно, если Гоголь и Достоевский не реалисты, то мы должны отказаться от возможности назвать кого-либо реалистом». См. интересную книгу А. Г. Горнфельда: «О русских писателях», т. I, статья: «Заметки о реализме», 1912, стр. 137—180, где дано reductio ad absurdum вышеуказанной наклонности современных критиков. Ниже мы увидим, что подобная тенденция не новость, что и Диккенс, и Бальзак причислялись к карикатуристам и фантастам. Особенно резко выражена эта тенденция Нордау в его статье («Психологические парадоксы»): «Литературное воображение». Еще в 1868-м году Достоевский писал: «Пересказать только то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет—да разве не закричат реалисты, что это фантазия?». (Письмо из Флоренции А. Н. Майкову 11/23 декабря 1868 г.). Оказывается, что сорок лет спустя еще попадаются такие критики, которые «кричат» о фантастичности Гоголя и Достоевского.

[1]) Нередко мы чувствуем, что художник постигнул душевный мир своего героя, и ход его жизненной драмы передан верно, соответственно об'ективным психологическим законам, но мы не можем доказать, почему именно художник прав, и сам художник нередко также неспособен дать отчет в постигнутой им психологической правде. На вопрос Рекеля, почему боги должны погибнуть после того, как золото возвра-

на детерминированности в поведении героев: она точно так же иногда безошибочно схвачена художником, который изображает судьбу своих созданий с «беззаботностью жизни», как выражался Пушкин о Шекспире. Этого мало. Психологическая проницательность художника иногда предупреждает реальные события, в каком-нибудь отношении характерные для данного времени. Так, например, за несколько дней до выхода в свет романа Достоевского «Преступление и Наказание», в Москве один студент совершил убийство и ограбление ростовщика, исходя из идеологии, напоминающей образ мыслей Раскольникова. Художники, гениально одаренные перевоплощаемостью, обнаруживают поразительную проницательность в распознавании характера и профессии наблюдаемого лица. В этом отношении интересно привести свидетельства современников о Гаварни, Теккерее и Гоголе. Гаварни, по словам Морера, во всех кафе, куда он с ним заходил, обладал магической способностью угадывать профессию присутствовавших лиц. Теккерей, сидя с одним лицом в театре в Бостоне, определял характеры проходивших лиц и рассказывал их биографии, причем биографии некоторых (именно тех, кого собеседник знал) оказались верными. Князь Д. Оболенский рассказывает, что нашел в штрафной книге на станции смешную жалобу одного господина. Гоголь спросил его: «А как вы думаете, кто

щено Рейну, Вагнер отвечает: «чувство должно оправдать необходимость». Логи говорит о богах: «Они идут к своей погибели, они, столь уверенные в прочности своего существования»... Всякий, кто следит за этим прологом с некоторой симпатией, не рассуждая, не мудрствуя, все воспринимая чувством, не может не согласиться с Логи» (См. «Мемуары» IV, 183). Леон Пасхаль замечает: «Душевный механизм, в особенности в своих инстинктивных сторонах, отнюдь не может быть изучаем, но лишь отгадываем. Почему Жюльен Сорель увлекается любовью к г-же Реналь после попытки убить ее, и почему он любил ее беззаветнее, чем прежде в замке Верьер? Почему Фредерик Морсо, после того, как мадам Домбрез овдовела, отказывается от брака на ней, несмотря на то, что этот брак был бы завершением всех его планов? Автор не может перечислить все факторы, привходящие в подобные действия, и все представляющиеся альтернативы». (Leon Paschal — Esthétique nouvelle fondée sur la psychologie du Génie», 1910).

этот господин? Каких свойств и характера человек? — А вот, я вам расскажу!» — и описал наружность, карьеру и отдельные эпизоды его жизни. Иногда изображенные художником типы встречаются с ним в жизни лицом к лицу, и тогда получается сцена, какую описывает Теккерей: «В романе: «Пенденнис», писанном 10 лет тому назад, есть описание некоего Костигана, который был выдуман мною, как, думается мне, романисты задумывают своих действующих лиц, из клочков, обрезков и отдельных мелочей (scraps, heel taps, odds and ends) характеров. Однажды ночью я курил в таверне, и этот самый Костиган,—ну, прямо, вылитый, живой,—вошел в комнату, поразительно похожий на мои печатные наброски этого лица... ...«Сэр,— сказал я ему, узнавая в нем старого приятеля, с которым я встречался в неведомых странах, — могу я предложить вам стаканчик грога?». (См. биографию Теккерея Melvill'я).

Эта изумительная способность поэта схватывать человеческую индивидуальность во всей ее многогранности, улавливать и вскрывать затаенные в ней противоположности, невольно наводит на сопоставление между психологической проницательностью художника и судебного следователя. Ну, например, Пушкина и Кони, Достоевского и описываемого им следователя Порфирия Петровича. Кузнец - разбойник в «Дубровском» безжалостно сжигает стряпчих в доме, где они были заперты, и он же во время пожара лезет на крышу с опасностью жизни, с целью спасти от огня отчаянно мяукающую кошку, чтобы «не погибла даром божья тварь». Один закоренелый преступник, не повиновавшийся тюремным порядкам, был усмирен тем, что, по распоряжению Кони, у него отняли из камеры, где он был заключен, котят, с которыми он играл. Достоевский описывает ту психологическую игру, которую Порфирий Петрович ведет с Раскольниковым, и сам Достоевский нередко смахивает на судебного следователя! Сходство между ними большое, но и разница, ведь, огромная. Следователь, по некоторым симптомам в душевном складе преступника, догадывается лишь о том,

что ему нужно для раскрытия преступления. Художник же целиком воссоздает человеческую душу, многогранную, полную противоположностей, причуд, идиосинкразий, об'ективирует ее и заставляет ее жить психологически детерминированной, как бы независимой от него жизнью. Судебный следователь анализирует, поэт — созидает.

Каким же путем совершается это загадочное проникновение в «чужое Я» и его воссоздание? Едва ли найдется такой философ или художник, который стал бы утверждать, что в этом творческом процессе вовсе не играет роли опыт, то-есть наблюдение над живыми людьми. Но в вопросе о том, один ли опыт играет тут решающую роль, и что еще привходит в процесс перевоплощаемости, мнения резко разойдутся, и тут можно указать на две точки зрения — одну мы называем интеллектуалистической, другую — мистической. Согласно первой, художественное воссоздание живого типа есть чисто интеллектуальная обработка данных опыта. Художник наблюдает по телесным проявлениям чужую жизнь, восполняя пробелы догадкою, и систематически конструирует ее, так сказать, научным методом. Подобный взгляд развивает Золя в своей теории «экспериментального романа». Творчество, его философия, сводится здесь к головной работе, приблизительно такого характера, какой усматривает в созидании поэтического сюжета Эдгар Поэ [1]). Ра-

---

[1]) Философия творчества Поэ (соч. в перев. Бальмонта, т. II, 168—170): «По большей части писатели, в особенности поэты, предпочитают, чтобы думали, что они сочиняют в известного рода утонченном безумии, в состоянии экстатической интуиции—и они положительно затрепетали бы при мысли о разрешении публике заглянуть за сцену, взглянуть на вырабатываемые и колеблющиеся несовершенства мысли—истинные задачи, ухваченные лишь в последний момент, на бесчисленные проблески в мысли, еще не достигшей до зрелости полной перспективы, на совершенно созревшие фантазии, отброшенные в отчаянии, как невыполнимые, на осторожные выбирания и отбрасывания, на мучительные вычерки и вставки,— словом, на все эти колеса и шестерни, на под'емную машину, чьи блоки создают перемену сцены, на лестницы и на дьявольские трапы, на петушьи перья, красную размалевку и белые наклейки, которые в девяноста девяти случаях из ста составляют отличительные свойства литературного гистриона». «Я никогда не испытывал ни малейшего затруднения при вос-

зумеется, я имею в виду взгляды Золя и Поэ на творчество, а не самое их творчество, которое, как это мы видим из исследований Ловриэра о Поэ и Массиса о Золя, отнюдь не соответствовало их философии творчества. Другой взгляд — мистический — исходит из предположения врожденности знания о «чужих Я». Художник в процессе творчества непосредственно, интуитивно, постигает чужие души, их сокровенная сущность врождена ему — духовный макрокосм от века включен в неопознанной форме в душу художника, и процесс творчества сводится лишь к опознанию и об'ективации мистических откровений чувства. Поразительно, до какой степени это воззрение, имеющее корни в новоплатонизме, у Шеллинга и у Шопенгауэра, сходно высказано многими художниками. Род только повторяет то, что до него высказано: Гете, Гейне, Уильямом Блэком, английским живописцем-визионером, и Рихардом Вагнером [1]).

создании в памяти последовательного развития какого-либо из моих произведений... Мое намерение сделать очевидным, что ни один пункт этих замыслов («Ворон») не является результатом случая, или интуиции, что произведение создавалось шаг за шагом, достигая своей законченности с точностью и строгой последовательностью математической проблемы».

[1]) «Интуитизм, говорит Эдуард Род, есть применение интуиции в качестве метода в литературной психологии: вглядываться в себя не для того, чтобы познать себя или любить себя, но для того, чтобы познать и любить других людей, искать в микрокосме собственного сердца биение человеческого сердца; приняв себя за отправной пункт, выйти за пределы себя, так как, что бы там ни говорили, в этом микрокосме отражается весь мир». (См. книгу Bourdeau: «Les âmes modernes» 1912. (Глава о Роде). Подобные идеи высказывали Гете и Гейне. Гете говорил Эккерману по поводу создания «Фауста»: «не носия в себе мира в силу антиципации, я и со зрячими глазами остался бы слеп, и все мои исследования и опыты оказались бы тщетным и мертвым трудом». (Eckermann: «Gesprache mit Goethe», 2005—6, Reclam, S. 96—99). Гейне пишет: «У писателя, в то время, когда он создает свое произведение, в душе так, как будто он, согласно пифагорову учению о переселении душ, вел предварительную жизнь после странствования на земле под различными видами; его вдохновение имеет все свойства воспоминания». (См. «Мысли и заметки», Собрание соч. Гейне, издание Нива, т. IV, кн. 12, стр. 308). Вагнер предполагает у поэта входящим в его творчество элементом «нечто субстанциальное, сверхопытные Идеи». «Поплый

Таковы эти два исключающие друг друга взгляда. «Чужое Я» или конструируется художником рационально, научным методом, или постигается сверхразумным мисти-

---

мир думает, что удивительно отчетливые образы поэта возникли прямо из опыта и запечатлелись в его памяти». Между тем, творческие концепции опережают опыт. «Все эти Летучие Голландцы, Тангейзеры, Лоэнгрины, Нибелунги, Вотаны возникли в моем сознании раньше, чем в опыте». По его мнению, это—«неот'емлемая принадлежность избранных душ». Говоря о «Тристане», он замечает: «никогда еще Идея не предопределяла опыта с такою необходимостью». «Кто мог бы догадаться, какие чудеса волнуют мою душу теперь, «когда Савитри, Парсиваль волнуют мой дух разными постижениями и стремятся принять как можно скорее законченную поэтическую форму». («Мемуары», IV, 290, 292). Поэт постигает то, что возвышается над пространством, временем и причинностью. «Он познает это нечто при помощи той самой в нем заложенной априорности, которая обусловливает все его творчество, которая позволяет ему с безошибочной достоверностью передавать его в наглядных образах». «Мы стоим лицом к лицу с великим чудом». В другом месте он пишет: «Спасение возможно только для я с н о в и д ц а». В. Блэк говорит: «Когда М. Анджело или Рафаэль творит какое-нибудь из своих прекрасных произведений, он творит их в «духе». Характеры Чосера суть описания вечных принципов, существовавших от века. Видения этих вечных начал или характеров человеческой жизни являются поэтам всех времен... Я, действительно, преисполнен и н т е л л е к т у а л ь н о г о в и д е н и я, как только беру карандаш или гравировальную иглу в руки. Вечное тело человека—Воображение, т. е. сам Бог, божественное тело Христос, мы его члены». (См. «Edinburgh. Review», 1906, jan. The visionary Art of W. Blake). Это мистическое воззрение на врожденость познания «чужого Я» у художника находит себе любопытное выражение у Поля Адан (Adam). В детстве он с жадностью внимал рассказам о походах, в которых принимали участие его предки. Он так ассимилировал эти рассказы, что стал приписывать силу своего художественного перевоплощения а т а в и ч е с к о й п а м я т и. «Многие критики, писал он, удивляются моей способности воссоздавать прошлое (faculté évocatrice) в моих произведениях там, где я рассказывал о войнах первой и второй империи. Я не был вовсе свидетелем войны. Но мой прадед и дед состояли при армии Республики и Наполеона. Вот я и верю в атавическую память. Я думаю, что кровь моих предков оживает во мне, с некоторыми мнемоническими следами их существования. Бессознательное сохраняет эти следы, развивает их и под влиянием непрерывных мозговых возбуждений воспроизводит их». (L. Paschal op lot., 1910, p. 111). Подобные мысли высказывает и Лоти в своем «Roman d'un enfant»: он допускает в своей детской душе «если не воспоминания о личных предсуществованиях, то, по крайней мере, б е с с в я з н ы е о т р а ж е н и я м ы с л е й п р е д к о в» (p. 29).

ческим путем — вот антиномия, перед которою мы стоим лицом к лицу, и которую нам предстоит разрешить. Антиномия эта напоминает другую — из области биологии — можно ли об'яснить образование организма по механическим законам, или для этого об'яснения нужно прибегнуть к мистическому началу — жизненной силе — словом: механизм или витализм? Чтобы разобраться в сложной головоломке, которая на этот раз лежит в области психологии, поставим вопрос так — от каких условий зависит способность художника к перевоплощению? Что такие условия могут быть указаны, это мы сейчас увидим,—другой вопрос, можно ли самый процесс перевоплощаемости исчерпывающе об'яснить этими условиями. Мы увидим, что анализ намеченной проблемы приведет нас к точке зрения, снимающей указанную выше антиномию. Но, перенося исследование на почву опытной психологии, мы сразу же наталкиваемся на ряд великих затруднений. 1) Если мы обратимся к личным показаниям самих художников, касающимся их духовного развития,—а без этого невозможно обойтись,—то окажется, что часто мы здесь будем иметь дело с ненадежным материалом или благодаря обманам памяти художника, или благодаря наклонности самосочиняться (выражение Достоевского). Так, например, поинтересовавшись первыми воспоминаниями детства поэтов, мы узнаем из заметок Пушкина, что самым ранним воспоминанием у него была встреча с императором Павлом I. Император, гуляя в Летнем саду, подошел к его няньке и сделал ей замечание за то, что она не сняла при виде царя картуза с ребенка. Это воспоминание относится к поразительно раннему возрасту — второй год. Однако, биографы Пушкина показали с очевидностью, что этого никогда не было. Наклонность самосочиняться в мемуарах, проистекающая из самолюбивого желания выставить себя в лучшем против действительности освещении (а также из других мотивов, которые мы укажем) существенно искажает показания автобиографий. Другое затруднение при пользовании показаниями ху-

дожников—это неполнота их свидетельств—обстоятельство, тесно связанное с еще новым третьим затруднением. Дело в том, что художники не любят посвящать посторонних в тайники своего творчества, неохотно говорят о тех путях, которыми они дошли до создания известного типа. Скрытность художников относительно процесса творчества, между прочим, выражается в том, что они нередко никому не показывают своего произведения, пока оно не доведено до конца. Биограф Ибсена (П. Г. Гансен) сообщает, что при сочинении одной пьесы Ибсен должен был куда-то поехать по железной дороге с женой и сыном. Выходя из вагона, он обронил кусочек бумажки, на котором было написано: «доктор говорит»... Жена подняла этот клочек и потом, желая пошутить над скрытностью поэта, спросила его: «так что же говорит доктор?». Ибсен пришел в ярость, заявил, что он не позволит шпионить за собою, и т. д.,—и его едва удалось успокоить. Куприн, в своих интересных воспоминаниях о Чехове, пишет: «Мы ничего не знаем не только о тайнах его творчества, но даже о внешних приемах работы. В этом отношении А. П. был до странности скрытен и молчалив». (Сборник: «А. П. Чехов», 1910 г.).

Когда ставится вопрос об условиях перевоплощаемости, о способности к эстетическому перевоплощению, и притом в индивидуальности, несходные с самим поэтом, то невольно вспоминается традиционное разделение поэтов на два разряда — представители субъективного и объективного творчества. Байрон, Лермонтов, Леопарди, Чайковский с одной стороны, Пушкин, Гете, Шекспир, Глинка, Римский-Корсаков — с другой. Байрон, по словам Пушкина, распределяет свои индивидуальные черты между своими героями, и получается простое переодевание — травести [1]). Шекспир, наоборот, в своем творчестве вмещает целый мир людей, отнюдь не похожих на его духовное обличье. Указанная антитеза, если она с известными ограничениями найдет себе подтверждение в

---

[1]) Английские биографы Байрона подтверждают мнение Пушкина.

дальнейшем исследовании, не может иметь для нас теперь никакого решающего значения. Мы должны сгруппировать психологические данные и природные, и приобретенные путем обучения, упражнения и навыков, данные, благоприятствующие развитию способности к перевоплощению, и тогда, и лишь тогда именно, мы получим возможность дать себе более ясное представление о том взаимном отношении, какое существует между познанием и воссозданием себя и «чужих Я» у различных художников. Для этой цели мы воспользуемся биографическими и автобиографическими данными художников, у которых явно выражена в творчестве способность к перевоплощению, отнюдь не предрешая вопроса об отсутствии этой способности у художников, которые почему-либо ее не проявили, тем более, что, наряду с резко противоположными суб'ективистами и об'ективистами, мы встречаем художников, занимающих многие переходные ступени. Да и крайние формы настолько ли абсолютно противоположны, чтобы их можно было безусловно противопоставлять? — ведь познания своей и чужой душевной жизни до того взаимно проникают друг в друга, что едва ли возможно углубленное постижение Я без Ты, как Ты без Я. Суб'ективист Лермонтов создал «Купца Калашникова». Пушкин, Гете, Шекспир величайшие лирики [1]). Но об этом исключительном противопоставлении суб'ективизма и об'ективизма речь еще будет впереди. Теперь перед нами вопрос: с чего начать психологический анализ перевоплощаемости?

---

[1]) Этим я хочу сказать, что они проявили способность верно выражать свои личные переживания в своей лирике. Но я не хочу сказать, что поэт-лирик—суб'ективист. И в лирике возможна способность к перевоплощению, как в эпосе и драме. Лирические моменты в трагедиях и операх, подражания лирике различных времен и народов, Песни западных славян Мериме, подражания Корану Пушкина, восточная лирика у русских композиторов, романсы Корсакова и Балакирева и т. п. могут служить примерами. Сюда же Werner относит дарование лириков переводчиков—например, Жуковского (переводы с немецкого на русский) и Фидлера (переводы с русского на немецкий).

II.

Мне думается, что всего целесообразнее начать его с памяти. Если мы не склонны, подобно мистикам, допускать интуитивное познание «чужих Я», то мы должны предположить, что для этого познания прежде всего необходима способность удерживать, сохранять и воспроизводить впечатления, воспринятые от внешности, мимики, речи и пения других лиц и воспоминания собственного прошлого. Последняя черта свойственна вообще гениальным людям. «Разве гениальность, — говорит Шопенгауэр, — не коренится в совершенстве и жизненности воспоминания всего хода собственной жизни?». Но целостная память собственного прошлого, как и отрывочная память на множество различных жизненных впечатлений, нужна для поэта-об'ективиста в гораздо большей степени, чем для лирика или фантаста. Между памятью собственного прошлого и способностью к перевоплощению есть зависимость. На нее впервые намекнул Вейнингер [1]). Широта и глубина перевоплощаемости, то-есть распространение ее на большое число индивидуумов и способность к подробной характеристике свойств и поступков каждого из них, требуют большой способности углубления в собственное прошлое. Познание чужого Я идет параллельно углублению самосознания, выражающемуся прежде всего в росте и развитии собственной памяти.

В виду этого обстоятельства мы должны отметить у поэтов-об'ективистов: 1) исключительную силу различных родов памяти — зрительной, слуховой, моторной и аффективной [2]), 2) исключительную способность самонаблюде-

---

[1]) «Пол и характер», гл. IV.

[2]) Иона Кон (Jonas Cohn) замечает, что для художника важна первичная память, т. е. способность удержать образ в памяти по свежим следам на короткое время после восприятия, что же касается вторичной памяти, т. е. способности воспроизводить образ точно после значительного промежутка времени, то, как ни ценна эта черта—

ния и целостную память личного прошлого. Вейнингер указывает, что мысль, будто для гениальной натуры, и в частности для постижения и воссоздания чужого душевного мира, память не нужна,—мысль, высказываемая нередко «кафе-ресторанными литераторами», представителями дешевого гениальничанья,—совершенно несостоятельна. Действительно, она находится в резком противоречии с биографическими данными, которые имеются в нашем распоряжении. Я приведу ряд примеров, который можно при желании неопределенно продолжить, чего, однако, я не буду делать, так как факт, разбираемый нами, уже в достаточной мере, думается мне, общепризнан. О феноменальной памяти Пушкина мы имеем многочисленные свидетельства современников: его брата Льва Сергеевича Пушкина [1]), кн. Вяземского, его учителей в Лицее. Читая записки Смирновой, где литературная начитанность и колоссальная память Пушкина в этом направлении обнаруживается так ярко, убеждаешься в исключительном характере его воспроизводящей силы памяти. Бальзак говорит о себе, характеризуя Ламберта: «Он обладал всеми родами памяти: памятью мест, имен, слов, вещей, форм; не только он запоминал произвольно образы предметов, но он и воспроизводил их с такою же ясностью и красочностью, как и в момент восприятия» (Theoph. Gauthier: «H. Balzac», p. 28)... Кроме того, он помнил свои настрое-

---

она не необходима для художника. Так, например, Гольбейн мог писать продолжительное время поразительно точные портреты по незначительному наброску главным образом из головы, Беклин же освежал память натурою перед работой, но руководился больше фантазией. Мне думается, что для художника-об'ективиста необходимы оба рода памяти. Пример Беклина служит не опровержением, а подтверждением этого замечания, ибо суб'ективизм Беклина вне сомнений. (См. «Allegemeine Aesthetik», 1901, S. 140).

[1]) «Ребенок проводил бессонные ночи и тайком в кабинете отца пожирал книги одну за другою». Пушкин был одарен «памятью неимоверной» и на 11-м году уже знал наизуст всю французскую литературу; кн. Вяземский называет память Пушкина чертовской, а в пометке лицейского преподавателя значится: «doué de beaucoup de pénétration et de mémoire». (См. ценный труд проф. И. А. Шляпкина: «Из неизданных бумаг А. С. Пушкина», 1908, стр. 326-я).

ния (les dispositions de l'âme), относящиеся к далекому прошлому. Т. Готье заключает от себя: «sa mémoire était prodigieuse». Диккенс обладал поразительной памятью, и притом, повидимому, уравновешенной: и зрительные образы, и звуки, и запахи (он сохраняет с 9-летнего возраста воспоминание о запахе сырой соломы в экипаже, о запахе фабрикации шляп и т. д.), и моторные образы; аффективная память (то, что Б. Констан и Флобер называют mémoire du coeur) была у него также исключительная, особенно тяжелые воспоминания он сохранял чрезвычайно яркими до старости — они снова и снова всплывали в сновидениях. (См. Forster: «The life of Dickens», I, 63). Способность отрывочного наблюдения и запоминания местности или лиц у него была необычайна. Так, например, детальное описание болотистой местности в начале романа «Барнеби Рёдж» было сделано им на основании одного наблюдения во время поездки на пароходе с друзьями от Blackwall до Southend, причем он все время разговаривал со спутниками, острил, и вообще не было заметно, что он в то же время успевал зафиксировать в своем воображении подробности пейзажа. У Мицкевича еще в детстве обнаруживалась та же исключительная способность запоминания: он мог буквально воспроизводить раз прочитанное. Мопассан обладал также une mémoire complaisante в 10—11 лет: мать два раза прочитывала ему главу из катехизиса—вопросы и ответы—и он знал ее наизусть. Гениальный каррикатурист Гаварни проявлял «une mémoire extraordinaire des faces humaines». Уже в 11 лет биограф Гаварни отмечает у него vif et coloré souvenir. Жюль Гонкур рассказывает, что Гаварни, гуляя с каким-нибудь знакомым, вдруг говорил ему: «Смотрите, помните этого суб'екта?» — «Нет, нет!» — «Неужели, да ведь это тот самый господин, которого мы видели на Quai d'Horloge 20 лет тому назад!». Биограф Мейсонье отмечает у него «une mémoire d'une plasticité rare»). Мейсонье—легко воспроизводит виденное 10 лет тому назад. Биографу своему Gréard Мейсонье говорит об «одолевающих его воспоминаниях» («Meissonier» par Gréard, 189). Домье и

Гюис не рисовали с натуры, но большею частью по памяти. «Своим проницательным и глубоким взглядом Домье рассматривает свои модели, не вызывая подозрений, продолжает разговаривать, смеяться, философствовать, ходить взад и вперед. А между тем в его мозгу впечатление запечатлевалось, клише схвачено с абсолютною отчетливостью и точностью фотографического аппарата». (Arsène Alexandre: «H. Daumier», p. 63). Феноменальная память звуковая и музыкальная композиторов общеизвестна, можно сослаться на биографии Моцарта, Листа, Глинки, Глазунова, Корсакова [1]). Моцарт воспроизводит мелодии на клавесине 3-х лет, Лист—шести, Глинка искусно подражает звонарям (на тазах) около 4 лет. Глазунов на память записал увертюру «Игоря» Бородина, которая автором никогда не была написана, но лишь играна на рояле. Корсаков пишет: «память у меня была превосходная, я запоминал целые страницы из читаемого мне матерью наизусть слово в слово». «Еще мне не было двух лет, как я уже хорошо различал все мелодии, которые мне пела мать». («Летопись»). В воспоминаниях актеров мы часто находим указания на исключительную силу памяти, благодаря которой роль выучивалась нередко крайне быстро. Так, например, на это указывает Щепкин («Записки и письма», 1864) и Росси («50 лет артистической

[1]) Когда композитор творит художественный образ, связанный с известной, виденной им, обстановкой, то творческий процесс совершается большею частью не при восприятии данной обстановки, но по памяти. Это мы наблюдаем в творчестве Вебера, Балакирева, Вагнера и др. Так, «Reyer полагает, что Вебер сочинял сцену в Волчьей долине в «Фрейшюце» не у самого водопада Герольдзау при лунном освещении, но позднее—по воспоминаниям (см. Mémoire et imagination, стр. 107). Точно так же «Тамара» Балакирева была сочинена после того, как ее творец видел Дарьяльское ущелье и знаменитую башню (см. биографию Балакирева Г. Н. Тимофеева, Русская Мысль 1912 г. июль и август)». Ежедневно, пишет Вагнер, в солнечные послеобеденные часы я гулял по уединенному Зильталю. Долго и внимательно я прислушивался к пению птиц, к удивлению моему, узнал новые их породы, совершенно мне неизвестные. То, что я запомнил из их мотивов, я перенес в художественной обработке в лесную сцену «Зигфрида» (Мемуары IV, 109). То же наблюдается у Листа, Берлиоза, Мусоргского, Бородина и др.

деятельности Эрнесто Росси, сост. С. И. Лаврентьевой по мемуарам Росси»).

Сильная память об'ективных художников, как уже сказано, связана с ранним пробуждением самосознания и яркою памятью личного прошлого. Это, прежде всего, замечается на наличности у многих из них очень ранних, но отчетливых воспоминаний детства. Жорж Занд помнит, как ее до 3 лет катали на осле. Вальтер Скотт помнит, как он (до 3 лет) лежит в гостинной на полу на ферме дедушки, завернутый в свеже-ободранную баранью шкуру—что считалось средством против хромоты. Диккенс помнит сад перед домом в Portsea, откуда был увезен до 3 лет. Первое воспоминание Достоевского до 3 лет заключалось в следующем: мать привела его к гостям и заставила прочитать молитву на сон грядущий. Гости одобряли и говорили, лаская его: «Ах, какой умный мальчик!». Первое воспоминание Пушкина, повидимому, связано с землетрясением в Москве, 4 октября 1802 г., когда ему было три года и четыре месяца. Поразительна отчетливость первого воспоминания Ибсена, которое относится, повидимому, к 3 годам: «Нянька моя снесла меня раз на вышку и дала посидеть на слуховом окне, разумеется, крепко придерживая меня сзади руками. Ясно помню, как поразило меня то, что я мог смотреть на людей сверху вниз, им на макушки, мог заглянуть сверху и в наши комнаты, видел карнизы окон, занавески, видел в одном из окон свою мать, мог даже заглянуть через крышу во двор, где стояла на привязи у конюшни наша лошадка Бурка, помахивая хвостом. На стенке конюшни, помню, висело блестящее жестяное ведро» (П. Г. Гансен: биография Ибсена в I т. собр. соч., стр. 6). Первые воспоминания Л. Н. Толстого—смутные ощущения пеленания: «памятны мне не крик мой, не страдания, но сложность, противоречивость впечатления. Мне хочется свободы, она никому не мешает, и я, кому силы нужны, я слаб, а они сильны» [1]). Другое воспоминание радостное — мытье в корыте. Это един-

[1]) Бирюков: биография Л. Н. Толстого.

ственные воспоминания до 3 лет. А. Додэ сохранил о фейерверке, который он видел трех лет, малейшие подробности в воспоминании. Он говорит: «в нарастании нашего прошлого, в потоке дней и годов события теряются, стушевываются, но это прошлое остается во весь рост, озаренное, залитое светом (nos impressions initiatrices si vives, si profondes). Он же отмечает при этом яркую память чувств — их связь с запахами и звуками («Trente ans de Paris», p. 76—77). В 1843 г. В. Гюго пишет: «Тридцати лет моей жизни как будто не бывало; я становлюсь снова ребенком, маленьким французом, «el nino, el chiquito Frances», как меня называли. Целый мир, дремавший в глубине моей души, точно просыпается, возрождается и приходит в движение в моей памяти. Я считал его почти изгладившимся, а, между тем, теперь он стал ярче, чем когда-либо». (Пти-де-Жюльвиль: «История франц. литерат. XIX века», 1908, стр. 274-я). Ге, у которого первое воспоминание относится к 4 годам (няньку крепостную избил приказчик), и который тогда же начал рисовать (изображение архимандрита в мантии и лошадей на полу мелом), говорит: «я долго испытывал новое для меня впечатление остатков прежней жизни». У Левитова очень ярки ранние воспоминания детства (см. Автобиографию, цитируемую Скабичевским: «Беллетристы-народники», 1888, стр. 134). Первое воспоминание Лоти относится к двум годам; он стоял пред пылающим камином в неосвещенной лампою комнате, слегка подпрыгивал, что имело для него прелесть новизны, а угасание камина перепугало его. С этим моментом у него связано как бы пробуждение самосознания. За этим воспоминанием в памяти Лоти следует длинный пробел. («Roman d'un enfant», p. 7) [1]). У Мусоргского, по словам Стасова, воспоминания детства, пропадающие у большинства лю-

[1]) Само собою разумеется, что ни одно из личных показаний художников о первом воспоминании не исключает возможности ошибки, но все же многочисленные косвенные указания на раннее пробуждение самосознания и способности воспроизведения прошлого у об'ективных художников заключают в себе несомненную правду.

дей бесследно, «запали в душу на всю жизнь с несокрушимой силой». Эта исключительная сила памяти тесно связана у художника-об'ективиста А) с интересом к самонаблюдению и В) с тенденцией к перевоплощению, причем эти две тенденции необходимо предполагают одна другую. Гете пишет: «чувство, которое всецело овладело мною и которое поражало меня особенною своеобразностью — это ощущение единства прошедшего и настоящего: настроение, которое придавало настоящему какой-то характер призрачности». Отсюда, по Додэ, раннее развитие самосознания, рефлексии: «un don de se voir, de se juger, de se prendre en flagrant délit de tout... C'était comme un regard interieur impassible et fixe, un double inerte et froid qui dans les plus violentes bordées du petit Chose observait tout». Одним из поразительных примеров верного самонаблюдения в детском возрасте является автопортрет 13-летнего Дюрера (в Вене). Та же черта наблюдать себя глазом художника резко выражена у Мопассана и Тургенева. Мопассан отмечает у себя le démon de l'analyse, cette espèce de seconde âme qui note, explique, commente chaque sensation de sa voisine. (См. биографию Мопассана Maynial, p. 235). Тургенев после тяжелой операции (без наркоза) говорит Додэ: «j'analysais ma souffrance pour vous la conter à un de nos diners pensant que cela vous interesserait». Тальма говорит, что в минуты сильного горя он непроизвольно направляет свое внимание на свое духовное нутро и находит, что актер бессознательно изучает человека и подслушивает природу. (См. Carl Michel: «Die Gebärdensprache», 1886). Сила самонаблюдения в детстве отражается в созданиях более позднего времени: «Wahrheit und Dichtung» Гете, «Детство и отрочество» Толстого, «Trente ans de Paris» Додэ, «Давид Копперфильд» Диккенса, «Детская» Мусоргского, «Детские годы» Аксакова и т. п., но, разумеется, при сочинении этих произведений немалую роль играли и наблюдения позднейшего времени над другими людьми. Письма и воспоминания Листа, Римского-Корсакова, Вагнера, Ж. Бретона, Гольдони, Верещагина, Короленки, Бороди-

на, Тальма, Сальвини, Барная, Антокольского, Крамского, Тургенева и многих других подтверждают то же самое. Иногда какое-нибудь отдаленное воспоминание юности или детства является опорным пунктом для создания художественного произведения в зрелом возрасте. Образ «Орлеанской Девы» поразил 10-летнего Чайковского. «Вечера на хуторе близ Диканьки» пленили в детстве Корсакова — и позднее возникли у обоих художников оперы на соответствующие сюжеты. Колорит картин Рембрандта имеет своим источником, повидимому, детские впечатления от своеобразного освещения в intérieur голландских мельниц. По словам Zilcke, которые приводит Пасхаль, своеобразный колорит Рембрандтовских картин есть отражение световых впечатлений детства, того освещения, которое наблюдается и теперь внутри голландских старых мельниц, и которое, повидмому, на всю жизнь поразило воображение Рембрандта (Paschal, op. cit. 117—119). «Angelus» Милле — отзвучие воспоминаний раннего детства, когда ребенок видел, как отец прерывал на минуту полевую работу для молитвы при звуках колокола. Берлиоза на школьной скамье пленила Энеида, сюжет, которым он воспользовался в своих двух последних операх. Мюнц рассказывает о том упорстве, с которым Рафаэль возвращается к воспоминаниям ранней юности: «Ангел, рассыпающий цветы» через 12 лет обратился в гения «Свадьбы Купидона и Венеры», и т. п. Уроженец Красноярска Суриков говорит: «Идеалы исторических типов воспитала во мне Сибирь с детства». (См. «Русские художники. Суриков», соч. В. Никольского, 1909, стр. 31-я) [1].

---

[1]) «Лучшей обстановки, замечает по этому поводу В. Никольский, для воспитания способности понимания истории, чем сибирский быт 60-х и 70-х годов прошлого столетия, трудно и придумать». Этому способствовали сохранившиеся в Сибири обычаи, обряды, казачьи игры, семейные реликвии etc.

III.

Однако, для нас особенно важны внимание и наблюдательность, направленные на чужую душевную жизнь — то, что мы назвали тенденцией к перевоплощению. Она у всех об'ективных художников обнаруживается или в детстве, или в ранней юности, и представляет резко проявляющуюся наклонность, жадность к восприятию чужих душевных переживаний, особенно упоение «быть в шкуре другого». Это то, что Гросс называет «Wanderlust der Seele», Дессуар — Freude an die Metamorphose, а Пасхаль — полиперсонализмом. У всякого ребенка мы замечаем в известной степени наклонность, поддаваясь внушениям окружающей среды, подражать внутренно чужим переживаниям, но этот миметизм зависит лишь от того, что его собственная личность еще не сформировалась. Люди взрослые, безвольные и безличные, обладают тем свойством, что у них, «что последняя книжка скажет, то на душу и ляжет». Но в полиперсонализме художественной натуры мы имеем нечто иное: «Совершенно иным является полиперсонализм, — пишет Пасхаль, — когда он представляет любознательность мощного духа, который перевоплощается, сказал бы я, лишь заведомо (à bon éscient), чтобы познать людей более интимно и чтобы постигнуть их судьбы, на мгновенье растворяясь в этих последних». (Paschal, op. A. 139). Наклонность к перевоплощению представляет собою несомненно сложную наклонность, в нее входят более простые элементы, но учесть их в настоящее время едва ли возможно. Еще менее возможно говорить о врожденности такой наклонности или наследственности ее, хотя, с другой стороны, несомненно, что в состав ее входят предрасположения, которые унаследованы, как память различных родов, быстрота в смене образов, эмотивность того или другого качества, и т. п. Необходимо допустить передачу по наследственности комплекса таких предрасположений, которые ведут к раннему раз-

витию наклонности к перевоплощению, но и такое допущение бесконечно далеко от признания самой наклонности к перевоплощению наследственной, а тем паче врожденной. Наличность таких унаследованных наклонностей, благоприятных для перевоплощаемости — **самое капитальное условие** для развития этой способности. Когда Вагнер или Гете утверждают, что типы Тристана или Фауста почерпнуты ими *не из опыта* (см. выше стр. 10), то в подобном утверждении есть та *частичная* правда, что упомянутые художники имели в своем духовном складе такие унаследованные элементарные наклонности, которые оказались наиболее благоприятными для глубокого постижения именно этих типов. Однако, без сложного жизненного опыта, без живых моделей и изучения соответствующих легенд никакое перевоплощение, разумеется, здесь не имело бы места.

Можно бесспорно констатировать у об'ективистов-художников пробуждение в юности, а нередко и в детстве (и довольно раннем), тенденции к перевоплощению. При этом нужно оттенить различие артистической наклонности к перевоплощению от морального чувства симпатии, хотя бы последнее иногда и сосуществовало с художественной наклонностью. Последнее предполагает заинтересованное практическое отношение к «чужому Я», выражающееся в деятельной любви, стремлении помогать другому в беде, быть к нему справедливым и т. п. Наклонность к перевоплощению представляет артистическую любознательность к «чужому Я», подобную вышеуказанному интересу к собственным переживаниям, интересу чисто созерцательному. Если мы наблюдаем у человека уже в раннем возрасте эту бескорыстную радость перевоплощения, то перед нами то явление, о котором идет речь. При этом надо заметить, что эта наклонность резко выделяется из свойственного всем детям фантастического одухотворения. Подросток, обладающий ею, исскусно подмечает *подлинные* душевные свойства окружающих людей и воспроизводит их в рассказе, рисунке или игре на сцене. Отсюда ранняя наклонность вращаться среди людей, об-

щительность, но не простая непосредственная, а с некоторым «себе на уме». Нередко подобный подросток и не помышляет еще о том искусстве, которому он предается впоследствии с неудержимой страстью, но у него уже накопляются и бродят в душе обильные наблюдения относительно того, что происходит в чужом душевном мире. Позднее эта наклонность развивается и является существенным элементом в духовном складе художника. Мопассан в ранней юности пленяется способностью Шекспира «évoquer des êtres» и стремится подражать ей. Додэ пишет: «Мне было 10 лет, когда мучимый желанием выйти за пределы себя, воплощаться в другие существа (de m'encarner en d'autres êtres), при начинающейся мании наблюдения над людьми и примечания их свойств, я находил великое развлечение во время прогулок в том, чтобы, наметивши прохожего, следовать за ним по всему городу Лиону во все время его фланирования и деловых странствий, дабы попытаться отожествить себя с его жизнью (pour essayer de s'identifier à sa vie), дабы постигнуть его интимные занятия». Эти прогулки прекратились по требованию родителей после того, как маленький Додэ, увидев «удивительно прекрасную даму», пошел за ней и попал в некоторое веселое заведение. Когда у Додэ умер брат (Альфонсу было около 10 лет), их отец, удрученный горем, постоянно восклицал: «Il est mort!». И вот мальчик всю ночь повторял это восклицание с отцовской интонацией. «Этим мне открылось существование моего двойника, неумолимого свидетеля, который среди нашего всеобщего горя схватил, как в театре, верность интонации смертельного отчаяния и воспроизводил его на моих трепетных губах» (op. cit., 83). Я не вижу оснований заподазривать подлинность этого свидетельства, как это делает Пасхаль. Совершенно подобный же факт, правда, относящийся к старости, сообщает Н. Н. Ге. «Ему нужно было передать первые моменты смерти: лоб, рот уже застыли, и только ноздри еще сохранили последний остаток, как последний след жизни. Этот ужасный момент, который, по признанию видевших картину врачей, с такою необы-

чайной реальностью передан там, Н. Н. уловил на лице своей умирающей жены». «И вот что значит быть художником, — говорил Н. Н., — я был вне себя от ужаса и горя, но я оставался себе верен: не мог не смотреть, не мог не видеть, как художник». (В. В. Стасов. «Н. Н. Ге», стр. 390). Эта наблюдательность проявляется в ранней юности в пародиях у Гоголя (он отмечает у себя природное чутье слышать душу), который лет 12-ти написал: «Нечто о Нежине или дуракам закон не писан», у Теккерея, который в таком же возрасте написал пародию на одну поэтессу и который относил задатки своего литературного творчества к детству (certain buds germing in my mind), у Мопассана, который забавлял товарищей в школе пародиями на проповедника, говорящего об аде [1]). Гогарт пишет: «В детстве зрелища всякого рода доставляли мне необычайное удовольствие, и подражательность (mimicry), свойственная всем детям, была во мне совершенно исключительной». Бодлэр сравнивает Гюиса с «зеркалом, столь же громадным, как толпа», наблюдателя-художника — с принцем, который повсюду наслаждается своим инкогнито. По поводу Гюиса он описывает одну его картину: «Homme des foules». «Sa passion et sa profession, — добавляет он, — c'est d'épouser la foule». Вот описание картины: «За витриной кафе сидит выздоравливающий, с наслаждением созерцающий проходящую толпу, и мысленно сливается с помыслами окружающих лиц. Недавно отделавшись от призрака смерти, он с упоением устремляется ко всем росткам и побегам жизни. Близкий столь недавно к забвению всего, он с увлечением припоминает и хочет припомнить все. Наконец, он бросается в толпу

---

[1]) Биограф Мопассана отмечает у него и у Флобера «общую наклонность рассматривать жизнь, как будто она специально существует для искусства». Вагнер пишет в дневнике 1858—59 г.г. «Мир, как и природа, обратились для меня в об'ективное зрелище... Я отношусь ко всему, исключительно как художник, созерцающий и творящий, не имея при этом никакой своей воли, своих исканий, своих стремлений». (См. статью А. Н. Римского-Корсакова; «Мейстерзингеры» Вагнера, Русская Молва, 21 дек. 1912 г.).

в поисках за незнакомцем, физиономия которого, на мгновение мелькнувшая перед ним, сильно заинтересовала его. Любопытство сделалось его роковой неудержимой страстью. Представьте себе художника, для которого подобное состояние выздоравливающего будет постоянным свойством — и у вас будет в руках ключ к характеру Гюиса». (См. «L'art romantique», глава, посвященная Гюису). «Я заходил в мастерские, — говорит Гете, — и у меня проявлялся инстинкт отожествлять себя с чуждыми мне положениями, чувствовать каждую специфическую форму человеческой жизни и с наслаждением принимать в ней участие». Мать Диккенса рассказывала ему биографии должников в тюрьме, где сидел за долги его отец: ребенок интересовался их видеть. Он констатирует в себе «early interest in observing people». Когда должники тюрьмы проектировали адрес-прошение королеве, то ребенок нашел случай наблюдать процесс чтения адреса: «Я искренно уверен, что я из моего уголка подметил то, что было комического и патетического в этой сцене... подметил так же хорошо, как я подметил бы это теперь. У меня сложилось свое собственное представление о характере и биографии каждого, подписавшегося под петицией... Различные особенности в их одежде, наружности, походке и повадке точно запечатлелись в моей памяти... и я часто снова и снова вспоминал об этом, упаковывая банки с ваксой. Заглядывая духовными очами в тюрьму Флит, во время заключения в нее Пиквика, я с удивлением чувствовал, что мне не хватает полдюжины лиц из тюрьмы Маршалси, которые дефилировали под звуки голоса Портера (читавшего адрес)» (I, 80, Forster, op. cit.). Гончаров замечает в старости про свое раннее детство, что у него, «очень зоркого и впечатлительного мальчика, уже тогда при виде всех этих фигур (Якубова и соседей-помещиков), этого беззаботного житья-бытья, безделья и лежанья, зародилось неясное представление об обломовщине» (Ляцкий, «Гончаров», 1912, стр. 62.) Очень интересен следующий рассказ о наблюдательности Турге-

нева. По поводу замечания одной знакомой о грубых людях. Тургенев сказал: «А чем грубее были с Вами, тем с литературной точки зрения, лучше... Вот, видите ли, ехал я раз в фиакре. Кучер вез скверно. Приезжаю домой и решил не дать ему «pourboire». Он начал браниться и назвал меня: «Vieux pot de chambre»! А я себе думал: «пятьдесят сантимов я тебе все-таки не дам!» и смотрел, какой у него был красный нос, и как лицо его все подергивалось от злости, и записывал». (См. Гутьяр, op. cit., стр. 377-я).

Актер Тальма рассказывает про свое первое выступление на сцене: «Девятилетний мальчик, я проникся так глубоко ситуацией, рассказывая о смерти, что отдался реальному страданию; голос исказился, я разразился рыданиями и упал в обморок». (См. «Mémoires de Talma», изданные Алекс. Дюма, т. I, 18). Мусоргский обнаруживал постоянную наблюдательность к чужой душевной жизни и, в частности, к неуловимым изменениям интонации человеческой речи, которые затем стремился воссоздавать в музыке: «Я старался по возможности ярче очерчивать те перемены в интонации, которые являются в действующих лицах во время диалога, повидимому, от самых незначительных причин» (писано во время сочинения «Женитьбы»). «Наблюдал за бабами и мужиками, извлек аппетитные экземпляры. Один мужик — сколок с Антония в Шекспировском «Цезаре», когда Антоний говорит речь на форуме перед трупом Цезаря. Очень умный и оригинально-ехидный мужик. Все это мне пригодится, а бабьи экземпляры — просто клад. У меня всегда так: я вот запримечу кое-каких народов, а потом при случае и тисну». (В. В. Стасов: «М. П. Мусоргский» В. Европы, 1881). 8-милетний Шуман забавлялся тем, что набрасывал ряд музыкальных портретов своих школьных товарищей, воспроизводя при помощи известных оборотов мелодии и разнообразных ритмов их моральные черты и даже внешние ухватки. Иногда, таким образом, получались столь ошеломляющие сходства, что все, без упоминания имени, отгадывали личность, кото-

рую намечали пальцы, руководимые гением. (См. Arreat: «Mémoire et imagination»). В. П. Энгельгардт (Истор. Вестник, сентябрь, 1912 г.) в статье «Давние эпизоды» пишет: «Колокольный звон, русские песни, исполняемые крепостным оркестром, восточные мелодии, пляски и песни черкешенок, грузинский мотив, сыгранный Грибоедовым, песня ямщика чухонца, персидская песня, петая секретарем Хозрева Мирзы, вальсы Ланнера и Штрауса, напев лужского извозчика, татарский напев, сообщенный Айвазовским, малороссийские хоры в Качеповке, гитара вальядолидского негоцианта и песня погонщика мулов в Мадриде — вот разнообразные источники вдохновения Глинки. Всеотзывчивой душой Глинка постигал в звуках душу поляка, испанца, чухонца, лезгина, перса, татарина и хохла». Та же чуткость к чужой душе заметна у Римского-Корсакова,—он жадно запоминает звуковые впечатления от окружающего мира: «Я прислушивался к голосам природы и народного творчества»; его увлекают польские песни, которые певала в его детстве мать, еврейский оркестр в деревне, церковное пение в Тихвинском мужском монастыре и в других церквах, сцены «провод Масляницы», виденные в детстве на улицах Тихвина (они изображены впоследствии в «Снегурочке»), клик верхового, снаряженного от монастыря, слышанный в детстве в Тихвине (он отразился в клике Бирючей в «Снегурочке»), деревенские хороводы, песни прислуги Дуняши; Корсаков слушает музыку цыган в Крыму, запоминает крики торговцев (чтобы воссоздать их в «Младе»), его поражает восточный танец девочки с кинжалом под удары большого барабана (сцена, использованная тоже в «Младе»), своеобразные речитативы сказителя былин Рябинина (использованные в «Садко»), крики муэззинов на минаретах («Шехеразада»), и т. д. (См. «Летопись моей музыкальной жизни», изд. 2-е, 1910 г.).

Гокусаи с 6 лет, по его собственным словам, «обнаруживал манию срисовывания» (Мутер, «Ист. жив. XIX в.», 427). «В ранней юности Веласкез держал при себе крестьянского мальчика, который за вознаграждение служил

ему моделью в самых разнообразных позах, во всевозмо
ных ролях, плача или смеясь». (См. Armstrong: «Vel
quez») [1]). Федотов говорит (Бенуа: «История русской ж
вописи», стр. 134): «Все, что вы видите на моих картин
(кроме офицеров и... нарядных дам), было видано и
части обсуждено (курсив мой. И. Л.) во в
мя моего детства; это я заключаю как по вос
минаниям, так и потому, что, набрасывая большую ча
моих вещей, я почему-то представляю место действия
пременно в Москве». С раннего детства Федотов ощу
«жажду людей», в основе которой лежала пот
ность художественного наблюдения. «Любимым ме
наших игр был сенник... откуда сверху открывался ви
соседние дворы, и все сцены, на них происходившие,
зывались перед глазами наблюдателя, как на блюд
Сколько я могу дать отчет себе в настоящее время,
собностью находить наслаждение в
зерцательных занятиях обязан я сеннику,
скорее, верхней части его» (А. И. Сомов: «Федотов»)
дающиеся актеры с поразительной памятью и наб
тельностью сочетают раннее понимание чужой душ
жизни. Так, например, биограф Коммиссаржевской
о ней: «Верочка чутко относилась ко всему окружа
своим детским сердцем, она многое понима
отношениях окружающих и рано узнала
жизни». (См. «Сборник памяти Коммиссарже
1911 г.», статья Е. Карпова, стр. 4-я).

Антокольский, описывая свой кризис сомнени
сказывает, как он нашел из него выход в радости
жественного перевоплощения: «Если-б меня спро
говорит Антокольский, — кто я, я отвечал бы: Ху
живу одною жизнью, но она наполнена другими ж
я чувствую чувства других людей

[1]) Леонардо да Винчи, с юности стремившийся к рисова
туры и рекомендовавший «не полагаться на силу и об'ем
(«Della pittura», гл. I), между прочим советует внимательн
жесты глухонемых, которые выражают свои мысли движениями
и всего тела.

одинаково люблю, все они мне дороги, я радуюсь их достям, но еще ближе мне их печали. Люди — это мои фы, нервы их для меня струны, своим прикосновением хочу в них пробуждать любовь, чувство добра. Слаб я л тогда телом, но дух мой бодрствовал. Я был тогда в м переходном возрасте, когда кажется, что можно весь р обнять, когда нет пространства, нет препятствий. По-бное состояние бывает только раз в жизни и никогда повторяется». (См. «Письма», изд. В. В. Стасовым, . 241-я).

У всех художников-об'ективистов мы видим наблюда-льность, самопроизвольную в детстве и си-ематическую после того, как они отдались сво-у художественному призванию. Эта наблюдательность рашена специальным интересом к чужой ду-евной жизни [1]) и сопровождается сознательным ражнением в эту сторону памяти и внимания. Леонардо Винчи пишет («Della pittura», гл. XVII-я): «Весьма олезно, лежа в постели в молчании ночи, припоминать бразы предметов, которые изучал и рисовал, очерчивать нтуры фигур, требующих большого обдумывания и сно-вки; таким путем образы предметов делаются более жи-ыми, и впечатление, произведенное предметами, укре-ляется и дольше сохраняется». Подобную же мысль вы-азывает Гогарт: «Я выработал путем привычки наклон-ость упражнять в себе род технической памяти». (Enc. ritannica, IX изд., ст. Hogarth). Очевидно, оба художни-ка здесь имеют в виду скорее упражнение вни-ания, чем памяти, и Боделэр прав, говоря о мнемо-ехнике-художника, под которою он разумеет особность выбрать типический момент и фиксировать его в памяти вниманием. ким образом, уже наблюдение в процессе перевопло-

---

[1]) Связь силы памяти с этим интересом оттеняет Конрад Ланге: то воспринимается с живейшим интересом, лучше удерживается в яти, нежели то, что усвояется внешним образом». А у художников-активистов интерес и внимание с детства концентрированы на чужой евной жизни. («Das Wesen d. Kunst», 1907, 445).

щаемости включает в себя активный момент. (См. «L'art romantique»).

Жадность художника к притоку живых впечатлений действительности, когда она не находит себе удовлетворения, сменяется тягостным мучительным чувством; мало того, вне общения с изображаемым миром, поэт, по истечении известного времени, ощущает оскудение творческой способности, по крайней мере, он теряет возможность успешно применять ее в данном направлении. Диккенс, Грибоедов, Тургенев, Достоевский, Делакруа, Гоголь, Стэндаль одинаково чувствуют потребность по временам, как Антей, соприкоснуться с родною землей, с изображаемым ими миром людей. Диккенсу для творчества нужны впечатления улицы: «I want a crowded street to plung into it at night» (Forster: «Life of Ch. Dickens», III, 161). «Пусть звонят в Генуе колокола во всех церквах и монастырях, я вижу лишь старую лондонскую колокольню; где она у меня помещается? В моем духовном зрении, Горацио!» (III, 153). «Я не могу выразить, сколь сильна моя потребность в улицах и множестве человеческих фигур, мне кажется, будто они что-то доставляют моему мозгу во время работы, отсутствия чего он не переносит. В течение недели или двух я могу в уединенном месте (например, в Broadstairs) написать колоссально много, но день в Лондоне снова подвинчивает меня и сообщает мне новый запас сил. Но трудность и тягость писания без этого волшебного фонаря прямо колоссальна» (IV, 42, Forster, op. cit.). «Когда Грибоедов в 1822 году окончил два первых действия «Горя от ума», то он почувствовал, что для окончания комедии у него не хватает красок, и в марте 1823 г. он взял отпуск на 4 месяца, превратившийся в двухлетнее отсутствие от места службы, чтобы «освежить впечатления Москвы». (Скабичевский: «Грибоедов» и Пиксанов: «Грибоедов»). По поводу «Нови» Тургенев пишет из-за границы: «Из 12 лиц, составляющих мой персонал, 2 лица не довольно мной изучены, не взяты живьем, а «сочинять» в известном смысле я

не хочу». «Тургенев думает помочь горю хоть временным пребыванием на Руси». (Гутьяр: «Тургенев»). Задумывая роман с «новым характером» в Семипалатинске, Достоевский пишет: «Так как этот характер в России, вероятно, теперь в большом ходу в действительной жизни, судя по движениям и идеям, которыми все полны, то я уверен, что обогащу мой роман новыми наблюдениями, возвратясь в Россию». («Письма», стран. 113-я, 1858 г.). Перед возвращением из Танжера в Париж Делакруа пишет (29 февраля 1832 г.) Pierret: «Я уверен, что столь великое изобилие поучительных впечатлений, которые я привезу отсюда, окажет мне лишь посредственную услугу. Вдали от страны, где я их нахожу, они будут подобны дереву, оторванному от родной почвы, впечатления изгладятся в моей душе, и я сочту недостойным себя воспроизводить холодно и несовершенно пленительную жизнь (le sublime vivant), которая кипит здесь на улицах и ошеломляет вас (vous assassine) своею реальностью». (См. книгу: Maurice Tourneux: «Eugène Delacroix». Серия: Les grands artistes). Гоголь пишет Смирновой: «Определите мне характеры всех, находящихся в Калуге... Эти беглые наброски с натуры мне теперь так же нужны, как живописцу, который пишет большую картину, нужны этюды. Он, хотя, повидимому, и не вносит этих этюдов в свою картину, но беспрестанно соображается с ними, чтобы не напутать и не отдалиться от природы». (Проф. Овсянико-Куликовский: «Гоголь»). Стендаль в письме к сестре выражается почти буквально так же: «Пришли мне скорее три или четыре характера, изображенных в фактах, расскажи их точно, затем выведи все их следствия». «Помоги мне узнать провинциальные нравы и страсти: я нуждаюсь в примерах и во множестве, множество фактов». (Пти-де-Жюльвилль, op. cit., стр. 457-я). Говоря о наклонности к перевоплощению, нужно упомянуть о перевоплощаемости в животный мир. Уже у маленьких детей возникает желание перевоплотиться в животное. Маленькая Zette, о которой повествует Маргерит, пожелала стать мухой. После неудачной попытки влезть на стену, чтобы добраться до

потолка, она подставила к стене стулья — эти эксперименты в ползании по стенке и летании закончились падением и ушибом [1]). И у художников наклонность к перевоплощению (в переходном возрасте) нередко направляется,—разумеется, не в такой ребяческой форме,—на душевный мир животных. Является потребность «стать на точку зрения» муравья, комара, ящерицы или паука. Это неподражаемо описано Жорж Занд в ее автобиографии и Л. Н. Толстым в «Казаках» [2]). Вот еще два интересных литературных примера из Надсона и Леонида Андреева: «...рядом в густой траве все живет своей особенной, хлопотливой жизнью: вон мохнатый шмель гудит под лиловой чашечкой колокольчика, вон по стебельку ползет божья коровка, и недюжинный муравей что-то тащит в свое жилище... И Сереже вдруг приходит фантазия взглянуть на окружающий мир с точки зрения этого муравья. Стройные стебли богородицыной травы и неведомо как попавший сюда матово-зеленый колос ржи кажутся ему тропическими пальмами и тополями (Надсон: «Проза, дневник и письма»,—«К тихой пристани», стр. 391-я)... То вдруг представлялось ему, что он индеец в засаде» [3]). А вот что говорит о себе Андреев: «Забыв о поплавках, я следил за маленькими паучками, легко скользившими по гладкой воде, я воображал себя таким паучком, а узенькую реку необ'ятным морем, и совершал по морю далекие путешествия, заходил в шумные приморские города и вступал в

---

[1]) Пьер Лоти рассказывает, как лет семи он играл с маленькой девочкой; сначала они изображали гусениц, ползая на четвереньках и разыскивая в саду листья для еды. Потом воображали, что погружаются в глубокий сон, и ложились где-нибудь в укромном уголке, закрыв глаза фартуками—это было превращение в коконы. Это продолжалось довольно долго, причем между ними происходил такой разговор: «Как ты думаешь, ты скоро полетишь?» «Да, скоро, в моих плечах, я чувствую, они (т. е. крылья) уже начинают развертываться». Затем наступала отчаянная беготня с маханьем фартуками, которые должны были изображать крылья бабочек («Le roman d'un enfant, 1840, p. 64—65).

[2]) См. мою работу: «Вселенское чувство», изд. Вольфа.

[3]) Этот пример указан мне проф. Н. К. Пиксановым.

схватки с хищниками-малайцами, нападавшими на мой корабль» (Брусянин, «Леонид Андреев», 1912, стр. 36-я).

Однако, все усилия художников проникнуть в душу животного оказываются бесплодными. Во взоре животного философы не раз усматривали что-то «мистическое» (Гегель). Дело в том, что у человека нет прочных критериев для «подстановки» известных душевных состояний в животное. Поэтому перевоплощаемость не может идти здесь далее смутных аналогов, которые нередко бывают окрашены самым ярким антромоморфизмом, от него не свободны самые наблюдательные художники. Поэтому «психология животных» в искусстве в значительной мере относится к сфере фантастического творчества, где изображаемые чувства не подчинены психологическому детерминизму. Сравнительно лучших результатов здесь, быть может, достигают пластика и живопись, хотя и последняя не свободна от антропоморфизма: картины вроде «High life» и «Low life» Ландсира — сатиры на людей, где сквозь собачью оболочку легко просвечивают человеческие карикатуры, подобно тому, как в скульптурных портретах-сатирах Рубека (Ибсен: «Когда мы мертвые пробуждаемся») можно угадать очертания различных животных — свиней, быков и т. п. Таковы точно так же «гуманизированные» изображения обезьян в XVII веке — у Теньера, в XVIII-м веке — у Шардэна, в XIX-м — у Декан (Decamps). (См. Royer Peyre: «David Teniers», p. 102). «Впрочем, живопись и пластика передают один типический момент душевной жизни — таковой легче постигнуть, чем сложный строй души в его непрерывном развитии, за что берется поэзия. Пресловутая интуиция оказывается совершенно бессильной там, где наблюдение вступает в область шатких аналогий. (Об изображении животных в искусстве см. книгу Piper'a «Das Tier im Kunst»).

IV.

До сих пор у нас шла речь о наблюдениях художников, но художники, сверх того, пользуются и э к с п е р и м е н т о м над «чужим Я». Я имею в виду, разумеется, не

искусственный лабораторный психологический эксперимент, но то, что проф. А. Ф. Лазурский называет естественным экспериментом [1]), в котором наблюдатель, без ведома испытуемого суб'екта, вызывает в нем известные переживания со специальною целью подметить те или другие душевные перемены. Естественный эксперимент может быть трех родов: житейский, научный и артистический. «В житейской практике,— говорит Клод Бернар, — люди постоянно делают эксперименты друг над другом». Мы не познаем непосредственно мотивов чужих поступков, «мы, таким образом, должны истолковывать их, предполагать их, сообразно видимым нами движениям и слышимым нами словам». Но Бернар, как и Зола, цитирующий его, очевидно, смешивает здесь опосредствованное наблюдение с экспериментом, как это часто делают и психологи, называющие опытную психологию «экспериментальной». Я имею в виду, говоря о житейском эксперименте, преднамеренное вызывание у другого суб'екта определенных проявлений душевной жизни с целью наблюдать эти проявления помимо ведома испытуемого суб'екта. Древнейшим прототипом такого житейского эксперимента является легенда о Соломоне, пожелавшем обнаружить истинную мать ребенка. Он предложил разрубить ребенка и дать по половинке каждой из двух женщин, которые претендовали быть матерью младенца. Результат известен: настоящая мать предпочла отдать сына в руки соперницы, чем видеть его умерщвленным. Судебный следователь, ведущий тонкую игру на допросе подсудимого, ловелас, играющий чувствами женщины и любующийся сменою известных «переживаний» в ее душе (Грелу в «Ученике» Поля Бурже, Печорин — в «Герое нашего времени», Фальк — в «Homo sapiens») — вот примеры житейского естественного эксперимента. Подобные эксперименты человек может производить (уже

---

[1]) См. статью «Естественный эксперимент», «IV Ежегодник экспериментальной педагогики» под ред. проф. А. П. Нечаева, 1911 г. (стр. 90-я).

преднамеренно) над самим собою, вызывая в себе «сильные ощущения». В детских играх, как указывает Гросс («Spiele der Menschen»), экспериментирование над чувствованиями, мышлением и волею своею и чужою также играет роль и имеет свое биологическое значение. Дразнение и пугание, с целью вызвать в жертве разные проявления печали или страха, относятся к этой же категории. Сюда же относится мистифицирование. Не останавливаясь на сущности научно-психологического естественного эксперимента, которого цель сама собою понятна и заключается в изучении душевных проявлений в наиболее непосредственной форме для раскрытия законов душевного механизма, перехожу к эксперименту художественному. Весьма любопытно, что наклонность к невинной мистификации и дразнению часто наблюдается у художников-об'ективистов. Художник Ж. Бретон рассказывает, как однажды в компании своего брата и других молодых людей он увидел толстого господина, заснувшего, облокотясь на стол, на постоялом дворе; молодые люди задумали проделать над постояльцем следующую штуку. Было 5 час. вечера, и освещение неопределенное — не то вечернее, не то раннее утреннее. Молодежь зажгла в комнате лампу, спустила шторы и осторожно разбудила незнакомца. Когда он пришел в недоумение по поводу лампы и штор, ему об'яснили, что теперь раннее утро, и что он проспал 12 часов. Господин крайне встревожился (у него было неотложное дело, которое надо было выполнить накануне), начал ругаться, что его не разбудили, поспешно вышел из комнаты в кухню, где встретил кухарку, которой начал жаловаться, что упустил важное дело, назначенное на субботу, а теперь воскресенье. Женщина подняла его на смех, и ей едва удалось убедить толстяка в том, что его мистифицировали. Глинка забавлялся дразнением под'инспектора Калмакова сочиненной им песенкой, с целью наблюдать мимику испуганного и разгневанного педагога. Наклонность к невинной мистификации была сильна в юности у Чехова. Многочисленные примеры можно найти в воспоминаниях о нем друзей, например,

Сергеенко. Мопассан имел страсть к мистификациям. Однажды в юности, одевшись горничной, он пришел наниматься к одной англичанке. На вопрос: «С кем Вы живете, милая?», мнимая горничная ответила: «Я живу с драгуном и гусаром». В другой раз он заявил за столом при разговоре о кушаньях, что он находит особенно вкусным человеческое, преимущественно женское мясо. Чтобы укрепить впоследствии за собою славу антропофага, он однажды, в присутствии репортера, велел отнести на кухню человеческую руку, якобы для того, чтобы ее зажарили к обеду. Мать В. Ф. Коммиссаржевской рассказывает, как В. Ф. однажды мистифицировала семейство немца—управляющего в имении ее дяди. Семейство это отличалось наклонностью подсматривать, выспрашивать, вообще, было крайне любопытно. Уговорив родных лечь пораньше, часов в 10, В. Ф., переодетая в мужской костюм, обошла незаметно через сад к парадному крыльцу и начала стучать. «Предупрежденная прислуга прибежала со свечкой и впустила ее, моментально видно было, как во флигеле управляющего засуетились и подбегали к окнам; этого только Вера и ждала. Вошла к дяде, просила его встать— и все это против окна, в которое от управляющего все видно; тут и мы вошли, и Вера очень почтительно целовала нам руки. Подали самовар, мы все уселись пить чай, а Вера, покуривая папироску, отпивала из стакана. Одновременно, по просьбе Веры, прислуга часто бегала на ледник и носила в дом с'естные припасы, Глядя на Веру, я подумала: «не только она сама, но и вся семья, словно на сцене, заиграла под ее руководством». Эффект был полный, и семья управляющего осталась при убеждении, что ночной гость был жених сестры В: Ф., заезжавший (по дороге в Сибирь на золотые прииски) повидать невесту». («Алконост», 1911, стр. 14-я).

С мистификацией всех оттенков, начиная с невинной шутки и кончая подлинным озорством, соприкасается именно то, что я называю художественным экспериментом. Вся разница заключается в цели — в последнем случае имеется в виду наблюдение над душевными проявле-

ниями другого, для художественного воссоздания этих проявлений. Художественный эксперимент может производиться артистом: 1) над другими или 2) над самим собою.

1) Экспериментирование над другими мы находим у Мопассана, Гоголя, Ибсена, С. Т. Аксакова, Леонардо да Винчи, Иванова, Курбэ. Флобер часто говорил Мопассану: «Пойди-ка, дружище, прогуляться, понаблюдай вокруг себя, да расскажи мне в ста строчках виденное». Во время таких фланирований Мопассан однажды дал легкий пинок шедшему впереди его простолюдину, «desireux d'éprouver les sensations exactes que peut produire chez un sujet simple un coup de pied bien placé», но внезапно он получил при этом от другого крестьянина «une raclée instructive». Другой раз, в компании приятелей, он ехал в вагоне железной дороги. В руках у него был футлярчик от часов. И вот, чтобы понаблюдать вокруг себя всеобщий переполох, он начал на французском языке с иностранным акцентом разыгрывать русского революционера. Он начал громким шепотом, показывая на коробочку, говорить о «подлых буржуа», которые скоро взлетят на воздух. В результате в вагоне произошла суматоха, и его высадили на ближайшей станции. О Гоголе Шенрок приводит восхитительный рассказ. Рассказ этот слишком длинен, чтобы я мог его здесь воспроизвести, но суть его заключается в том, что Гоголь с товарищем, перелезши через забор одного крестьянина для сокращения дороги, навлек на себя гнев бабы, которая, постепенно подстрекаемая его поддразниванием, дошла до ярости и уже собиралась бить Гоголя, но затем под влиянием его речей постепенно успокаивалась; наконец, Гоголь, по поводу похвал, расточаемых ребенку женщины (он раньше назвал его «порося»), вызвал в ней благосклонность, удовольствие и, наконец, полное восхищение «панычами». Таким образом, целая гамма чувств была последовательно вызвана в ней Гоголем, который зорко наблюдал их проявления. Пример этот указан мне проф. Овсянико-Куликовским. (См. «Материалы по биографии Гоголя», т. I).

Можно провести параллель между этим экспериментом и экспериментом Бернгейма, который в загипнотизированной сестре милосердия вызывал последовательно внушениями всю гамму чувств. Только здесь была цель научная, а там — у Гоголя—художественная. Биограф Ибсена Гансен сообщает о нем следующее: «У Ибсена был удивительный дар направлять разговор на темы, могущие доставить ему материал для изучения характеров, нужных для произведения, над которым он в данное время работал: и он выхватывал из таких разговоров иногда целые тирады (op. cit., 121). В ту зиму (в Риме, в кабачке Тритона) беседа вращалась чаще всего около вопроса... что предпочтительнее: проглотить ключ или сделаться приказчиком?.. дело в том, что, по преданию, несчастный английский поэт Чаттертон восемнадцати лет от роду, после трехдневной голодовки, отравился, и после его смерти квартирный хозяин не мог найти ключа от ворот». Ключ этот отыскался в пищеводе умершего, который проглотил ключ с голоду. Поднимался спор, хорошо ли поступил поэт, разве не мог он, например, сделаться приказчиком? Ибсен горячо защищал образ действия поэта. «Почтенный собеседник, не подозревая целей Ибсена, начинал защищать свое мнение, а этого только и надо было Ибсену, и вот простак бессознательно часами позировал писателю, служа живою моделью для фогта, кистера или школьного учителя в Брандте» (ib., 122). С. Т. Аксаков рассказывает, как в юности, раздраженный самомнительными умствованиями старого мартиниста Рубановского, он выдал ему свою пародию за подлинное масонское произведение некоего Вольфа, и как удалась эта игра. «Я приехал часа за два до обеда; мы заперлись со стариком в его комнате, и я не без внутреннего волнения и упреков совести прочел ему листов шесть написанного мною вздора. Во время чтения я несколько раз останавливался, говоря: «Какая дичь, какая бессмыслица, какая галиматья!». Но старик с сожалением улыбался, повторяя свои выражения, что «это не про вас и не для вас писано». Я попросил растолковать мне—и он толковал целый час». (См.

А. Г. Горнфельд: «О толковании художественного произведения»). О Леонардо да Винчи мы узнаем следующее: «Часто Леонардо отправлялся на рынок, где торговали крестьяне, выбирал между ними наиболее поражавшие его фигуры, приглашая их к себе домой и угощал на славу. Расположивши их, таким образом, в свою пользу, Леонардо рассказывал им уморительные истории, доводя их до того, что часто они надрывали, как говорится, животики от смеху, или же он старался вызвать в своих добровольных натурщиках чувство страха, внезапно вынимая из под плаща фантастических животных, вылепленных им из гипса и двигавшихся по столу, вследствие движения наполнявшей их внутренность ртути». (М. М. Филиппов: «Леонардо да Винчи», стр. 16). В экспериментировании Иванова над моделью есть доля искусственности, хотя это не помешало ему достигнуть блестящих результатов. По поводу этюда к картине «Христос и Магдалина» он пишет сестре: «Она (натурщица) так добра, что, припоминая все свои беды и раздробляя на части пред лицом своим лук, самый крепкий, плакала; и в ту же минуту я ее тешил и смешил так, что полные слез глаза ее, с улыбкой на устах, давали мне совершенное понятие о Магдалине, увидевшей Иисуса. Я однако же работал в то время не хладнокровно, сердце мое билось при виде головы, улыбающейся сквозь слезы. Я думаю, и моя физиономия была необыкновенная». («А. А. Иванов, его жизнь и художественная деятельность», биографический очерк А. В. Цомакион, стр. 17-я). Когда Курбэ писал этюды к картине «Пожар в Париже», знакомый Курбэ давал ему возможность «экспериментировать»—этот капитан артиллерии «в течение нескольких ночей поднимал свою команду и устраивал учение у строющихся стен для того, чтобы художник мог сделать нужные ему этюды. Курбэ перенес свою мастерскую в казармы и делал эскизы при свете факелов» (Мутер: «Ист. живописи XIX в.», 310 стр.). В последнем случае мы имеем образчик художественного эксперимента над толпою. 2) Но наряду с экспериментированием над другими мы имеем в области творчества экспериментирование художника и

над самим собою [1]). Впоследствии мы будем иметь случай отметить это, когда будем анализировать самый процесс творчества, теперь же мы укажем лишь некоторые приемы. Можно привести один пример эксперимента перевоплощаемости, но лишь в виде курьеза. Претенциозный и мало талантливый фламандский художник Вирц написал две картины на тему: «что переживает казненный после того, как тело отделено от головы». Первая картина представляет изображение головы, упавшей с гильотины, с полузакрытыми глазами. Вторая картина (триптихон) изображает три переживания казненного—два мига, когда он еще мельком видит толпу, и третий, когда кровавый хаос заслоняет его зрение перед наступлением полной психической тьмы. Биограф Вирца Эмиль Лавеле рассказывает, что прежде, чем написать эту картину, художник, дабы перевоплотиться в казненного, велел поместить себя невдалеке от места казни и загипнотизировать с целью телепатически переживать душевные состояния казненного. Его восклицания в гипнотическом состоянии были запротоколированы. Они выражали глубочайшие муки и желание поскорее умереть. По пробуждении от гипноза, художник сильно захворал. Если даже признать этот рассказ за правду, то он может быть лишь иллюстрацией самовнушения, отнюдь не перевоплощения. К экспериментированию над собой нужно отнести все сознательные уловки, которыми художник пытается «влезть в чужую шкуру». К таковым нужно отнести пользование з е р к а л о м. Диккенс, обдумывая свой роман, прибегал к зеркалу, обладая столь мимически подвижной физиономией, что, по словам Карлейля, «его лицо вмещает в себе жизнь и душу пятидесяти человеческих существ». Может быть, он игрой физиономии и жестикуляцией имел в виду вы-

---

[1]) Такое экспериментирование встречается и у художников субъективистов. Так, в Венеции я видел один каземат, в который будто бы Байрон просил однажды запереть себя на 24 часа, чтобы пережить чувствования сидящего в одиночном заключении.

звать в себе соответствующие эмоции изображаемого лица, т. е. глубже вчувствоваться в это лицо [1]).

Подобную же роль играет переодеванье—т р а в е с т и, когда художник носит некоторое время костюм изображаемого им лица. Так, Бальзак вмешивался в толпу рабочих, одетый в рабочий костюм [2]). Балакирев, изучая песни кавказских горцев, странствовал по всему Кавказу в местном национальном костюме. Забавные факты сообщают биографы Чехова [3]). Его брат М. П. пишет: «Гримировался А. П. так, что его не узнавали даже близкие его родные. Раз он нарядился нищим и, написав просительное письмо, через весь город в костюме отправился к дяде и подал ему это письмо. Дядя не узнал его и подал ему три копейки». («А. П. Чехов», стр. 286).

Самый оригинальный пример экспериментирования артиста над своим душевным миром представляют приемы, введенные в творчество актера гениальным Станиславским. До него техника актера сводилась к усвоению роли, «вчувствованию» в нее и выработке мимического искусства. Но главное внимание обращалось на «и с к у с с т в о п р е д с т а в л е н и я», т. е. на развитие в себе путем продолжительных упражнений власти над интонацией, мимикой и жестами. Что же касается «и с к у с с т в а п е р е ж и в а н и я» [4]), т. е. вчувствования в роль, художественного отожествления себя с изображаемым лицом, то эта сторона предоставлялась нередко случайности вдохновения, «нутру» и т. д. Книга Rötsher'a, появившаяся в

---

[1]) К зеркалу часто прибегали актеры (Жорж, Каратыгин). То же проделывал С. Т. Аксаков, разыгрывавший перед собою все роли виденных им пьес («Семейная хроника», стр. 317).

[2]) См. мою работу: «Проблема чужого Я», 1910, стр. 126.

[3]) Вот забава юности Чехова: «Судили Левитана. Киселев был председателем суда, А. П. — прокурором, специально для этого гримировался, оба были в мундирах, шитых золотом. Брат говорил обвинительную речь, от которой все умирали от хохота. Гостивший тогда у нас старший брат Александр защищал». (А. П. Чехов, 1910 г., стр. 225. См. об этом ниже).

[4]) Эти два термина принадлежат Станиславскому.

1796 г., выдвигала на первый план для актера значение мимической техники (что теперь можно назвать «моторной установкой») и интонации. То же мы находим и в современных сочинениях, например, в книге Michel'я: «Die Gebärdensprache» (1886 г.). Между тем творчество актера ведь не сводится только к искусству представления, но и к искусству переживания. Уже давно бросалась в глаза неестественность в игре актера, которая заключается в том, что переход от спокойного разговора за кулисами о своих делах к внезапному взрыву страсти на сцене представляет собою внезапный скачек в душевной жизни актера. Некоторые актеры, чтобы возбудить в себе вдохновение, прибегали при этом к средствам, никчемность которых вполне очевидна. Так, например, по словам Михеля, Макриди перед выходом на сцену «взвинчивал себя», нашептывая sotto voce и яростно раскачивая прислоненную к стене лестницу. M-me Vestris рассказывает подобную же историю про другого актера, который перед комическими сценами, прислонясь к кулисе, кричал на себя и проклинал себя. Некоторые актеры утверждают, что они, играя, ничего не переживают из своей роли, таким образом, они сами признают свое искусство искусством представления, а не переживания. Эта мысль была особенно подчеркнута Дидро в его статье: «Paradoxe sur le comédien». По мнению Дидро, актер до такой степени чужд переживаниям, которые он внешним образом изображает, что может играя об'ясняться в любви со своею женою и в то же время вести с нею непрерывную перебранку неслышно для публики. Дидро защищает свою мысль следующими соображениями: 1) эмоцию нельзя повторять без того, чтобы она не притупилась; 2) великими актерами люди бывают не в юности, когда в них имеется страстей избыток, и когда, казалось бы, они лучше всего умеют выражать страсти, а в старости или в зрелом возрасте; 3) у актера, как видно из приведенного примера, могут во время игры преобладать посторонние эмоции; 4) он в самых патетических местах может быть совершенно хладнокровен, и, нако-

нец, 5) актер, изображая эмоцию, должен следить в то же время за ее выражением, что невозможно. Новейшее искусство со Станиславским во главе отвергает эту точку зрения, кстати сказать, забракованную и психологами. Анкета Анри показала, что многие актеры переживают эмоции во время игры, хотя это и не подлинные житейские, но эстетические, фиктивные чувства. Станиславский показал, что можно воспитать в себе «искусство переживания»; что можно, вживаясь в роль, сделать выполнение ее на сцене гораздо более жизненным, благодаря постоянному экспериментированию актера над собою, вчувствованию в роль. Что в роль можно настолько вжиться, что ее переживание на время делается как бы постоянным свойством актера, на это указывали до Станиславского. Так, например, Сарсэ приводит слова актрисы (M-me Fargueil): «С того дня, когда мне роль поручена, мы живем с нею вместе. Могу прибавить, что она овладевает мною и вселяется в меня... Поэтому нередко случается, что я у себя дома, да и везде и почти всегда, бессознательно придаю себе тон, экспрессию лица и мимику, какую хочу придать моей роли» (из книги Sarcey: «Portraits de comédiennes»). Станиславский поставил своей задачей развить в актере эту способность вчувствования произвольными упражнениями и притом упражнениями не искусственными, но вполне естественными. Артистический естественный эксперимент здесь находит себе блестящее применение, благодаря чему игра приобретает живой характер, не заключая в себе, по его выражению, «голосовых и зрительных штампов», то-есть, той рутины, которая неизбежна даже у больших виртуозов искусства представления. (По этому вопросу Станиславский готовит к печати замечательный труд).

V.

При развитии дара перевоплощаемости у артиста особенно важную роль играет переработка жизненных впечатлений: деятельность фантазии и мышления. В детском возрасте заметна сильная наклонность к фантастическому одухотворению, но не ее мы имеем в виду. Художническая фантазия отличается от фантазии вообще одною очень существенною чертою, которая имеет место даже в так называемом фантастическом творчестве, где создаваемые образы не соответствуют действительности. Эта черта верно оттенена Конрадом Ланге: «Художническая фантазия есть дар создавать произведения искусства, которые способны вызывать иллюзию[1]) жизненности, реальности. (См. Konrad Lange: «Wesen der Kunst», 1907, s. 449—450). Мы же имеем в виду еще более специальный случай: сейчас речь идет о наклонности выдумывать ситуации и типы правдоподобные и соответствующие действительности. Разумеется, способность к выдумкам правдоподобным вырастает постепенно, но у гениальных художников об'ективистов она проявляется весьма рано.

Гете обладал способностью выдумывать правдоподобные истории ребенком. Подобное рассказывает о себе

---

[1]) У психологов замечается иногда грубое смешение наклонности всех детей к беспорядочному, неустойчивому, фантастическому одухотворению с наклонностью к перевоплощению в смысле правильного понимания чужой душевной жизни и правдоподобного фантазирования в этом направлении. Последняя наклонность предполагает благоприятную наследственность (см. выше стр. 175-я) и некоторый опыт. Лай пишет, не задумываясь, следующее: «..ребенок в высшей степени (sic!) обладает способностью переносить себя в положение другого живого существа. Он часто может комбинировать свои представления и чувства таким образом, что они начинают соответствовать представлениям и чувствам других людей etc». («Экспериментальная дидактика», 1910, стр. 184-я).

Шпильгаген в «Aus meinem Leben» (1911): «Правдоподобность моих выдумок находила поддержку в непосредственности, с которой я им предавался, так что не только сотоварищи игр и ученья делались моею легкою жертвой, но и взрослые жестоко попадались. При этом я был весьма далек от того, чтобы сознательно вводить моих слушателей в заблуждение, и отнюдь не старался изобразить себя героем... это была чистейшая игра, только перенесенная в другую область»... Дессуар (Dessoir: «Aesthetik und Kunstwissenschaft», s. 251) приводит следующие слова Геббеля: «Я часто рассказывал про людей истории, которые никогда с ними не случались, приписывал им речи, которые никогда не были им свойственны. Это происходило не по злобе и не из презренного удовольствия лгать. Скорее это было проявлением моего художнического дарования; когда я рассказываю о людях, которых я знаю, особенно когда я хочу познакомить с ними других, во мне происходит тот же процесс, какой имеет место, когда я набрасываю характер на бумаге. Мне приходили в голову речи, выражавшие в моих глазах самую суть данных лиц, а отсюда складывалась целая история».

У Шарлотты Бронте, по свидетельству ее биографа Гаскелль, эта наклонность к правдоподобному фантазированию была чрезвычайно сильно выражена. Ее четырехтомная эпопея «Островитяне» зародилась, когда ей было 13 лет, после следующего разговора с сестрами и братом: Шарлотта: «Представьте себе, что у каждого из нас было бы по острову». Бранвель: «В таком случае я выбрал бы себе остров Мэн». Шарлотта: «А я выбрала бы себе остров Уайт». Эмилия: «Мне—остров Арран». Анна: «А мой был бы Джернсей» (См. книгу О. М. Петерсон: «Семейство Бронте» [1]). Повидимому, неудержимость этой потребности к правдоподобным выдумкам не исключает

---

[1]) Леонид Андреев замечает: «Бескорыстная любовь к вранью и житейскому вредному сочинительству, которой иногда страдают обитатели наших медвежьих углов, часто бывает неразвившимся зародышем того же литературного дарования». (См. «Первые литературные шаги», собрал Ф. Ф. Фидлер, 1911, стр. 28)

косвенным образом влияния на нее воли. Художник может добровольно итти навстречу этой потребности, и тогда получается то, что драматург Кюрель называет предумышленным фантазированием, «rêverie voulue». (См. статью A. Binet в «Année Psychologique», I p. 152).

Постоянная тенденция художников об'ективистов к правдоподобному фантазированию по поводу окружающих их впечатлений действительности может быть ярко иллюстрирована на Гоголе, Флобере, Л. Н. Толстом и Достоевском. Гоголь пишет в известном месте «Мертвых душ»: «уездный чиновник пройди мимо, я уже задумывался, куда он идет» etc. Флобер в своих «Notes de voyage» пишет о своей мании непрестанно сочинять книги о встречающихся ему лицах. Неудержимая потребность вызывает у него вопрос, как сложилась жизнь проходящего. «Ему хочется знать, к чему он стремится, на что он надеется, его забытые сны, его давнишние любовные связи... все... вплоть до выражения его лица, когда он отправляет физическую потребность». (См. Theodor Reik: «Flaubert und seine Versuchung des heiligen Antonius», ein Beitrag zur Künstlerpsychologie, 1912). Наклонность создавать воображением людей и переживать их чувства, свойственная одиноким детям, проявляется у художника еще в связи с творческим даром, как это видно, например, из одного очаровательного письма Л. Н. Толстого к тетке. ...«Чем ближе я под'езжал к деревне, тем мне все грустнее и грустнее становилось мое будущее одиночество. Так что, приехав в деревню, мне показалось, что я вдовец, что недавно жило тут целое мое семейство. И, действительно, это семейство моего воображения жило там. И какое прелестное семейство! Особенно жалко мне старшего сына. И жена была славная, хотя и странная женщина». (Толстовский музей, т. I, письмо Л. Н. Толстого А. А. Толстой, № 11, апрель, 1858 г. стр. 99-я). А. Милюков однажды рассказывал Достоевскому, что он раз летом на окраине Петербурга видел, как маленький мальчик из мелочной лавки попросил пастуха, гнавшего

коров, дать ему за грош поиграть на его дудке. После нескольких попыток извлечь из дудки звуки, мальчик за произведенный им шум получил назидание от городового и, с грустью оставив дудку, побежал дальше. Когда Милюков рассказал это Ф. М., тот быстро заходил по комнате и заговорил с жаром: «Неужели вам этот случай кажется только забавным?! Да, ведь, это драма, серьезная драма! Бедный мальчишка этот родился в какой-нибудь деревне, по целым дням был на свежем воздухе, бегал в поле, ходил с ребятишками в лес по грибы или за ягодами, видел, как овцы пасутся, слышал, как птицы поют. Может быть, тятька, или там, дядя какой-нибудь на телегу с сенокоса посадит его или даже верхом, на кобылке даст проехаться. Там у ребенка была какая нибудь свистулька, а может и дудка, и он насвистывал на ней во всю силу своей детской груди. И вот привезли этого ребенка в Петербург и отдали на годы в ученье или, лучше сказать, на мученье, к какому-нибудь слесарю или меднику, и сидит он с раннего утра до ночи в подвале душной мастерской, в непроглядном дыму и копоти, и не слышит ничего, кроме стука молотков по меди и железу, да ругани подмастерьев. Ведь, это—маленький «Мертвый дом», где суждено ему вести каторжную жизнь много лет, а вернее бессрочно, как там в сибирском особом разряде. Все развлечение его в том только, что хозяин пошлет его сбегать в кабак за водкой, да в Светлый Праздник он с другими малолетними каторжниками-ремесленниками потатается на вонючем дворе, да может постоять у ворот, если не прогонит дворник. И вот теперь у этого мальчишки завелся грош, и он не проел его на пряники, не пропил на грушевом квасу, а видит—гонят коровушек, и у пастуха какая-то большая дудка. Он уже слыхал ее. Захотелось ему удовлетворить высшей, эстетической потребности, так или иначе присущей всякому человеку, и отдает он свой последний грош пастуху, чтобы дал ему минуту, одну только минуту, поиграть, хоть несколько звуков выжать из этой придавленной в душной мастерской детской груди. Какое удовольствие! Какое наслаждение!

Труба его звучит, он сам на ней наигрывает, и корова замычала, откликается ему по-деревенски. Вдруг полицейский, блюститель городского порядка и тишины, хватает бедного ребенка за вихор, отнимает у него трубу, грозит ему!.. Да поймите же, сколько в этом трогательного, какая это драма! Славный ребенок, бедный ребенок!»

Эта наклонность к выдумкам, как в виде мечтательства, так и в виде попыток сочинения, есть то, что Гете назвал «Lust zu Fabuliren». Это известное художественное мысленное экспериментирование[1]), «Gedankenexperiment» по выражению Маха. Оно бывает связано с запойным чтением, с ранним увлечением театром и рисованием или музыкальной композицией.

Чтение не только необычайно расширяет у ребенка кругозор перевоплощения, оно развивает способность об'ективировать образы людей и обста-

[1]) В этом смысле решительно всякий художник есть экспериментатор. Проф. Овсянико-Куликовский применяет этот термин в более узком смысле к тем художникам, которые обладают способностью путем сгущения красок и преувеличений создавать образы, которые, хотя и производят жизненное впечатление, но в то же время настолько «чудовищны», что, конечно, не соответствуют реальности (пример — Гоголь). Они — «лабораторные» продукты художников. Мне думается, что, пожалуй, не найдется ни одного художника-об'ективиста, у которого не имелось бы этой черты. Так, Тэн и Льюис отмечают эту черту у Диккенса и даже доходят до полного осуждения Диккенса: «Его фигуры простые маски, не характерны, но... искажения человеческой природы... фигуры Диккенса деревянны и катаются на колесиках». Теофил Готье пишет про Бальзака: «Иногда он в описании достигает фантастических или странных результатов, подставляет, не говоря ни слова читателю, под его глаз микроскоп; тогда детали представляются нам со сверх'естественной ясностью, с преувеличенной точностью, создаются непонятные и странные увеличения». (Th Gauthier: «H. Balzac». 1859). Сказанное нисколько не противоречит антитезе художника-наблюдателя и экспериментатора, установленной проф. Овсянико-Куликовским, а только слегка смягчает эту антитезу. Например, можно бесконечно спорить о том, был ли Чехов художник-наблюдатель или художник-экспериментатор, и, может быть, найдется достаточно материала для подкрепления обоих мнений зараз. Даже Флобер, например, в «Искушении св. Антония» является экспериментатором.

новку в столь яркие и живые формы, что они приближаются к галлюцинациям. При увлечении чтением взаправдашняя действительность отодвигается на задний план сознания, между тем как образы фантазии окрашиваются бо́льшим чувством реальности. Иногда они просто становятся галлюцинациями. «Любители чтения книг, говорит Анатоль Франс, подобны потребителям гашиша. Тонкий яд, проникающий в их мозг, делает их нечувствительными к миру действительности и отдает их во власть чарующих или ужасных фантомов. Книга есть опиум Запада. Она пожирает нас. Настанет день, когда мы все сделаемся библиотекарями — и тогда все будет кончено». (Henry Bordeau: «Ames modernes», 1912, p. 221). В этом смысле Жорж Занд говорит о сладких галлюцинациях, которые навязывались ей под влиянием чтения. Наряду с этим, благодаря деятельности творческого воображения, возникают образы, носящие черты сложного происхождения: несколько знакомых типов якобы сливаются в составной образ, фабулы различных повестей ведут к новым замысловатым комбинациям. Жорж Занд рассказывает в своей автобиографии, что она повествовала матери какую-то бесконечную эпопею, где героями являлись лица из Тассо и Гомера. Она образовала слитый идеальный образ Корамбе из: 1) красоты архангела Гавриила, 2) морального совершенства Христа, 3) энтузиазма Аполло́на и 4) некоторых свойств других богов Олимпа. (Вл. Каренин, 1899: «Ж. Занд», I, 94). Наклонность фантазировать по поводу виденных людей и узнанных из книг героев делается у поэта-об'ективиста постоянною неудержимою потребностью.

Сила литературных переживаний ярко очерчена Диккенсом, который до 9 лет прочитал массу книг, между прочими: «Жиль Блаза», «Векфильдского священника», «Робинзона Крузо», «1001 ночь» и т. д. «Я был Том Джонес (каким может создать его воображение ребенка) на целую неделю. Я поддерживал в себе свое определенное представление о Родерике Рендом, думается, в течение

месяца. Когда я думаю об этом, в моей душе всегда возникает картина летнего вечера, мальчики играют на церковном кладбище, а я сижу на кровати, точно навеки отдавшись чтению. Всякое гумно в соседстве, всякий камень в церкви и каждая пядь на кладбище были ассоциированы, всякий по своему, в моей душе с этими книгами и представляли собою местности, прославленные в этих книгах. Я видел Тома Пайпс, влезающего на колокольню, я подстерег Стрипа с ранцем на плечах, когда он останавливался, чтобы передохнуть, сидя на калитке, и я знаю, что коммадор Трунион держал свой клуб с Никклем в гостинной нашей маленькой деревенской пивной»[1]). «Я с изумленным восхищением, говорит Вальтер Скотт, внимал чудесным рассказам старого пастуха (возле Смальгольмской башни) о древних вождях, которые из этой твердыни на борзых конях мчались в хищническом набеге на юг в далеко синеющие Шотландские горы и, возвращаясь домой, наполняли покои замка весельем и шумными пирами» и т. д.

Не только фантазирование наяву, но и грезы во сне по поводу прочтенного могут иногда оказывать косвенное влияние на процесс перевоплощения. В этом отношении чрезвычайно интересен рассказ Гейне, который имеется в его мемуарах. Будучи ребенком, он получил доступ в библиотеку дедушки. Там он зачитывался романами и всем, что попадалось под руку. Но

---

[1]) Пробегая список книг, которые особенно поражали поэтов-об'ективистов в юности, очень часто встречаешь имя Шекспира. Мопассана пленяла его способность «évoquer des êtres». То же мы наблюдаем у Пушкина, Грибоедова (помышлявшего о переводе «Ромео и Джульетты» на руский язык), Флобера, Тальма, Мусоргского, Римского-Корсакова (сохранился сценарий к опере «Буря» по Шекспиру, которую задумывал Римский-Корсаков), первое произведение Вагнера навеяно Шекспиром, Берлиоз, прочитав впервые «Короля Лира», «катался от восторга по траве». Шекспиром увлекались Гаварни, Милле. «Король Лир» Балакирева навеян игрою Ольриджа в этой трагедии. С 1827 года Шекспир оказывает во Франции сильное влияние на Дюма, Гюго, Мюссе и др. Маленькому Росси в раннем детстве дедушка рассказывал сюжеты Шекспировских трагедий. Эти рассказы производили на ребенка большое впечатление, а впоследствии Шекспир сделался его любимым поэтом.

особенно поразила его воображение записная книга дедушки с заметками о путешествиях по восточным странам. Мальчик грезил по ночам о дедушке. «В этих снах я совсем отожествлялся с моим дедушкой и вместе с тем с ужасом чувствовал, что я не он, а другой человек, и живу в иные времена. Тут являлись местности, которых я никогда раньше не видал, условия жизни, о которых до тех пор не имел ни малейшего понятия, а между тем я ходил между ними твердо и уверенно. ...Это странное состояние продолжалось около года, и, хотя я вполне вернулся потом к единству самосознания, но в душе моей все-таки остались тайные следы». (Г. Гейне. Собрание сочинений, изд. «Нивы», т. IV, кн. 12-я. Мемуары, стр. 488—489). Если из этого сообщения вычесть поэтическое преувеличение, то оно, мне кажется, может быть принято с доверием. Иногда преувеличенно сближают сон и творчество. Уже древние, например, Лукреций, указывали на сновидения, как на косвенный источник художественной перевоплощаемости, и в новейшее время Ницше (в «Происхождении трагедии») называет Гомера «седовласым сновидцем», а у Вагнера Ганс Сакс в «Мейстерзингерах» говорит:

Мой друг, поэзия есть сон,
Видений сонных воплощенье;
Живет поэта вдохновенье
Во сне; мечтаний полон он,
И все искусство, нет сомненья,
Есть вещих снов изображенье.

Имеются в истории литературы свидетельства, но свидетельства, насколько мне известно, немногочисленные, относительно той роли, которую играли сновидения у художников-об'ективистов в процессе творчества[1]). Любопытное указание дает Майерс об английском поэте Стивенсоне (R. Stevenson): «при помощи самовнушения он мог вызывать в себе в течение сна представления, жи-

[1]) Вопрос о влиянии сновидений на фантастическое творчество поэтов, о котором говорит Duprel в своей «Psychologie der Lyrik», не входит в нашу тему.

вость и яркость которых была настолько велика, что они могли доставлять ему сюжеты лучших из его романов» [1]). Я проверил это сообщение Майерса, обратившись к тому произведению Стивенсона («A chapter on dreams») [2]), где он рассказывает о подобном приеме творчества, шутливо преувеличивая то, что, может быть, в более скромной форме, действительно, имело место в его творчестве. Нужно заметить, что речь идет не о романах, как пишет Майерс, а о коротеньких рассказах, и не о полном развитии фабулы, а лишь некоторых ее, правда, существенных элементов. Как ни интересно сообщение Стивенсона, оно нуждается в многочисленных подтверждениях и потому, думается мне, не дает оснований для каких-либо выводов относительно интересующего нас вопроса. Переживания Стивенсона напоминают «произвольное фантазирование» Кюре́ля, с тою разницей, что они имели место не наяву, а во сне.

Посещение художественных галлерей, наряду с чтением, может служить источником для развития перевоплощаемости, особенно у живописца. В этом отношении замечательно интересн рассказ Франсуа Милле о первом посещении Лувра. Милле стал учиться живописи поздно и до прибытия в Париж из родной деревни почти не видел картин. Впечатление от великих мастеров было огромное. Примитивы поразили его кротостью, святостью, проникновенностью написанных ими лиц, итальянцы мастерством и изяществом композиции. «Бывали мгновения, когда я сам чувствовал себя пронзенным стрелою, поразившею св. Себастиана; это было при созерцании мучеников Мантеньи. Эти мастера—точно магнетизеры—они обладают несравненной силой. Они сообщают вам радости и печали, одушевлявшие их... При виде одного рисунка Микель Анджело, где был нарисован сильно утомленный человек с ослабшими мышцами, я почувствовал в себе те же страдания, я страдал и мучился в его теле,

---

[1]) «La personnalité humaine», 1910, p. 116—117.

[2]) Сборник рассказов: «Across the plains» etc., издание Tauchnitz т. 2818. У нас еще будет ниже речь о Стивенсоне.

в его членах». (См. Diez: «Fr. Millet», Leipzig, 1912, S. 12). Чобы видеть, как могло преломиться в сознании ребенка—будущего художника—восприятие музейных впечатлений, крайне любопытно сопоставить с Милле англичанина Миллэса (Millais), который уже шести лет хорошо рисовал, но в то же время рано ознакомился с Национальной Галлереей. Это знакомство вызвало в нем и брате (также рисовавшем) своеобразную форму подражания. «Мы оба, пишет его брат (им еще не было 10 лет), с ума сходили по искусству и знали наизуст каждую картину в Национальной Галлерее. Как-то на досуге мы задумали соорудить свою Национальную Галлерею и по целым дням писали для нее картины. Я взял на себя отдел ландшафта и состряпал бесчисленное множество Гоппнеров, Рюисдэлей, Тёрнеров и т. д., а на долю брата пришлись Тицианы, Рубенсы, Веронезы, Корреджио и Рембрандты». Картины были размером от визитной карточки до большого конверта и развешены внутри ящика, которому внутри была придана видимость зала Национальной Галлереи, и у которого были отняты крышка и одна из стенок («Millais—Life and Letters», 1899, v. I, p. 18).

Наклонность к перевоплощаемости у поэтов-об'ективистов находит себе часто выражение в раннем увлечении театром. Прежде всего в наиболее раннем возрасте мы наблюдаем увлечение марионетками. «Отец велел выстроить для меня, пишет Гольдони, театр марионеток, и сам с двумя-тремя своими приятелями приводил их в движение; я же (будучи четырех лет) находил это развлечение восхитительным» [1]). В 1753 году, когда Гете было 4 года, бабушка подарила ему «кукольную комедию», которая, по позднейшему замечанию Гете, создала в доме новый мир (Льюис: «Жизнь Гете», стр. 18). Шиллер, будучи 8 или 9 лет, был взят родителями в оперу в Ludwigsburg'e; он тотчас принялся подражать, построил из книг маленький театр и понаделал для него фигур из бумаги. Об Ибсене его биограф Гансен рассказывает:

---

1) См. Goldoni: «Mémoires», ch. I.

«Усердно занимался он рисованием и раскрашиванием; рисовал на картоне разные фигуры в роскошных нарядах, вырезывал их, прикреплял к деревянным подставкам и расставлял их разнообразными группами,—одни как будто в оживленной беседе между собой, другие в таких позах и с таким выражением лиц, которые давали понять, что произошло нечто очень важное» op. (cit. 13). «У меня, пишет Д. В. Григорович, была тогда (в детстве) страсть, доходившая до мании: строить крошечные театры, вырезывать для них кулисы, разрисовывать декорации. Страсть эта, совершенно меня поглотившая, внезапно открылась после первого посещения театра, где давали «Фрейшюца» («Волшебного стрелка»). Стоило мне завладеть коробочкой,—будь она хоть в три вершка—я освобождал у нее бок, вырезывал в двух других боках узенькие полоски для вставки кулис и принимался тотчас же за декорации. К вечеру театр был уже готов, и происходило представление неизменно одного и того же содержания—пожар в деревне—продолжавшееся много три минуты и кончавшееся тем, что декорации, кулисы и часто самое здание предавались пламени». («Литературные воспоминания», Русская Мысль, 1892, 12). «Тихонько, без шума, мастерил я крошечный театрик, сделал из деревяшек марионеток, одел их в разные костюмы и, когда все было готово, пригласил всю семью и некоторых соседей присутствовать при большом представлении написанной мною пьесы, носившей заглавие: «Клавдий-братоубийца, или сын—судья собственного отца». Успех был полнейший». (См. «50 лет артистической деятельности Эрнесто Росси», составила по мемуарам Росси С. И. Лаврентьева. 1896, стр. 17-я и 20-я). Родоначальник русской музыкальной драмы—творец «Каменного Гостя», Даргомыжский «устраивал маленькие кукольные театры и сам сочинял для них нечто вроде водевилей» [1]). Шпильгаген в своей автобиографии «Aus meinem Leben» рассказывает про свой театр марионеток, в котором действовали фигу-

[1]) Русская Старина, 1875. Автобиография Д. с примечаниями В. В. Стасова.

ры, вырезанные из бумаги и наклеенные на папку: Вильгельм Телль, Валленштейн и др. Скоро, однако, марионетки надоели ему, но он признает, что они сообщили импульс к его теперешним интересам, и мы, действительно, видим, что марионетки у великих художников-об'ективистов были переходом к увлечению театром [1]). Здесь можно как бы проследить аналогии с эволюцией драматического подражания в играх детей вообще. Оно проявляется в трех формах. «Игру можно так вести, говорит Гросс, что тело играющего является исключительным об'ектом мимических движений, или так, что об'ект игры является заместителем изображаемого лица, или в силу действительного сходства с последним, или при участии чистого воображения, или, наконец, когда оба случая совмещены. Пример на первый случай—ребенок сам играет в солдата; пример на второй случай—ребенок расставляет на столе идущих на бой оловянных солдатиков; пример на третий случай—когда он сам командует войском оловянных солдатиков [2]). У художников-об'ективистов в драматических тенденциях заметен переход от второго случая к первому. Драматические игры в собственном смысле слова непонятны раннему детскому возрасту; детей занимает в театре лишь внешняя обстановка. По мнению Пере, они до 9—10 лет, независимо от одаренности, не интересуются происходящим на сцене, если сюжет им не рассказан заранее. Ал. Дюма, будучи 3 лет в театре, заинтересовался лишь бутафорией (перемена декорации, гром) и затем обратил внимание лишь на то. что M-me Saint Aubin, игравшая главную роль, непомерно толста [3]).

---

[1]) У поэтов замечается переход от куклы-марионетки к увлечению театром. У художников заметен иногда аналогичный переход от сооружения кукол-игрушек к попыткам художественного творчества. В. Серов, любивший всю жизнь рисовать лошадей, в раннем детстве смастерил кукольную лошадку, двигавшуюся на шарнирах. Кам лепил каррикатурных человечков из глины и т. п. (см. «Аполлон», 1912 г., Игорь Грабарь: «Детство В. Серова» и Felix Ribeyre: «Cham». p. 22).

[2]) «Spiele der Menschen».

[3]) B. Perez: «L'art et la poésie chèz l'enfant».

Для того, чтобы верно воспроизводить драматически чужие переживания необходимо при помощи фантазии понимать чужую душевную жизнь. Эта способность у будущих художников нередко развивается ранее, чем у обыкновенных детей. Однако нужно заметить, что в этом направлении было сделано очень мало наблюдений. Интересны эксперименты, произведенные Н. И. Смирновым над 63 девочками в возрасте от 10 до 18 лет. Он предложил им описать четыре типичных портрета монахов (Грютнера «Characterköpfe»), из которых каждый имел своеобразное выражение лица. От каждого возраста он взял по семи ответов, т. е. 63 ответа, всего 63×4=252 характеристики портретов. Из обработки этих опросов оказалось, что «максимум суждений о внешности и параллельно минимум суждений психологического характера падает на 12 летний возраст—первый период полового созревания, и, наоборот, минимум суждений о внешних чертах с максимумом психологического характера приходится на 17—18 летний возраст». Сюда входила и эстетическая, и моральная оценка. Что же касается собственно истолкования умственных и нравственных качеств изображаемых лиц, то оно выражалось таким рядом: 9% всех ответов (в 10 лет), 15, 6 (11 лет), 5, 5 (12 лет), 14 (13 лет), 11, 8 (14 лет), 26, 8 (15 лет), 34, 6 (16 лет), 32, 9 (17 лет), 43, 5 (18 лет). («Русская школа» ноябрь, 1912 г. Н. Смирнов: «К вопросу о развитии суждений в школьном возрасте» стр. 172—179).

Однако, у гениальных натур с 8—9 летнего возраста наклонность к представлению в театре резко обнаруживается. 11-летний Пушкин импровизирует, подражая Мольеру, пьески, разыгрывает их перед сестренкой и сам осмеивает себя после неуспеха пьесы:

Dis moi, pourquoi l'Escamoteur
Est-il sifflé par le parterre?
Hélas! C'est que le pauvre auteur
L'escamota de Molière.

По словам брата Чехова, М. П., он гимназистом уже чувствовал наклонность к театру; он представлял сцену про градоначальника, им сочиненную: «В гимназическом мундирчике, в старинной дедушкиной шашке через плечо, он представлял, как градоначальник стоит в табельный день в соборе и как затем, по окончании обедни, производит смотр казакам». («А. П. Чехов». стр. 266, 1910). В VII классе он сочинил драму «Безотцовщина», позднее уничтоженную. У Грибоедова в ранней юности уже обнаружилась наклонность сочинять сатиры и эпиграммы. 15-ти лет он сочинил «Пародию-трагедию «Дмитрий Дрянской», по случаю спора русских профессоров с немецкими из-за аудитории, в которой и русские, и немецкие профессора хотели иметь кафедру. Начинается так же, как и в трагедии, советом русских, которые хотят изгнать из университета немцев, потом так же кстати, как в трагедии явилась в стан княжна Настя, пришла в университет Аксинья и т. д. (См. Н. К. Пиксанов: «А. С. Грибоедов», биографический очерк, 1911 г., стр. 17-я). Маленький Мицкевич разыгрывает сцены из любимых романов с товарищами в окрестностях Новогрудка, например, изображая Яна Собеского. Диккенс 9 лет пишет трагедию «Миснар», Гольдони 8 лет сочиняет комедию, Шиллер, Росси и Шпильгаген скоро переходят от марионеток к домашним спектаклям, причем Шпильгаген скоро сочиняет для этого пиесу. Гете и Сервантес в юности увлекаются странствующими актерами. Гоголь, Теккерей, Щепкин, Ристори, Тальма, Писемский [1]) рано выступают на театральных подмостках. Биограф живописца Раффаэлли, отмечая у него дар перевоплощаемости, ставит в связь это обстоятельство отчасти с ранним выступлением Раффаэлли на сцене [2]). Дартомыжский и Мусоргский обладали выдающимся комическим талантом. Гончаров, (Ляцкий: «Гончаров», стр. 119-я) был «изумительно прекрасный рассказчик» [3]). Некоторые выдающиеся оперные

[1]) См. Автобиографию Писемского.

[2]) Arsène Alexandre: «Raffaelli».

[3]) То же говорят современники и друзья о Чехове и Бальзаке. См. сборник статей «А. П. Чехов» и книгу Th. Gauthier о Бальзаке.

композиторы уже в детстве были причастны к театру. Сцена с детства была близка Веберу, как сыну театрального директора. Родители Лортцинга были актеры, и мальчик, сопровождая родителей в скитаниях, нередко выступал на сцене в детских ролях. Россини, мать которого была оперная secunda donna, а отец—оркестровой музыкант, ребенком выступал в Болонском театре в опере Пэра (Paer): «Камилла». Вотчим Вагнера Гейер был актер, и ребенку с детства был близок театр. Юношеский литературный опыт Р. Вагнера представлял собою какую-то дико-романтическую трагедию. Р. Броунинг до 12 лет сочиняет пьесы, которые разыгрываются его школьными товарищами («R. Browning». Enc. Brit, IX ed). 14-летний Флобер в письмах приятелю с восторгом описывает спектакль, в котором он участвовал. Мопассан во время вакансий в Лицее устраивает спектакли.

Есть еще одна область, в которой проявляются первоначальные стремления к развитию творческой фантазии в связи с наблюдением живых людей. Это наклонность к рисованию (с натуры и из головы). Я имею в виду, помимо живописцев, представителей литературы, музыки и драматического искусства. Эврипид занимался в юности живописью. Гете прекрасно рисовал. В 1768 году он занимался усердно живописью и гравированием. В. Гюго, Пушкин и Гоголь были недурные рисовальщики, последний рисовал иллюстрации к своим произведениям. Ибсен настолько владел живописью, что одно время помышлял специально заняться ею. Д. Григорович также, прежде чем посвятить себя всецело литературе, учился некоторое время в Академии художеств, и его декоративные наброски вызывали одобрение Роллера (См. «Литературные воспоминания», «Русская Мысль», 1892, 12, стр. 31). Диккенс [1]) и Теккерей. были карикатуристами. В настоящее время издан обширный альбом карикатур Теккерея: «Теккереяна». Я видел у Я. П. Полонского интересный рисунок

---

[1]) В 1912-м году в Кенсингтонском Музее была выставка его рисунков.

Ф. М. Достоевского, изображающий Федора Павловича Карамазова. Сестры Бронте преуспевали в рисовании. Большая любовь к рисованию обнаружилась в юности у Глинки и Римского-Корсакова; хорошо в ранней юности рисовал Обер. (Adolph Kohut: «Auber, 5. 10, Univ. Bibl. № 3389). Серов-композитор «отлично рисовал» (см. биографию его сына В. А., написанную И. Грабарем. «Аполлон» 1912 г.). Гауптманн, Dichterbildhauer, как его называет его биограф Schlenter, в юности настолько успешно и серьезно занимался скульптурой, что некоторое время думал посвятить себя всецело этому искусству. Тальма в записках (изданных А. Дюма) говорит: «Реальность героев Шекспира была для меня такова, что я мог, прочитавши какую-нибудь из его драм, нарисовать и разрядить в костюмы главных действующих лиц, между тем после чтения французских трагиков это было не так» (1, 47). Сара Бернар успешно занималась скульптурой и живописью. Шаляпин делает набросок типа, который ему предстоит играть в новой опере—черта нередко наблюдаемая у актеров. Гораздо реже, повидимому, встречаются музыкальные наклонности среди поэтов и живописцев. Ибсен, Золя, Пушкин, Флобер и многие другие писатели, повидимому, не обнаруживали никаких наклонностей к музыке [1]).

Во всяком случае многосторонняя одаренность характерна для поэтов-об'ективистов. В их фантазии должны играть огромную роль яркие зрительные, слуховые и моторные образы. Постоянное размышление и комбинирование образов создает у них непрестанную готовность развить какую-нибудь фабулу или набросать на бумаге какую-нибудь характерную фигуру [2]). В их мозгу, можно

---

[1]) Обстоятельство, указывающее на то, что слуховая память и музыкальная далеко не одно и то же, и что музыкальная одаренность предполагает наличность каких-то особых черт в духовной организации.

[2]) Иногда встречаются художники, у которых даже зачатки творческой потребности пробуждаются поздно, но такие случаи сравнительно редки: можно назвать Мункачи, который рассказывает в автобиографии (Mihaly Muncaczy: «Souvenirs», 1897), что живопись увлекла его в поздней юности, и Барная, который в автобиографии отмечает в себе позднее увлечение театром.

думать, имеются выработанные упражнением готовые чувственно-двигательные механизмы, для выполнения тех или других артистических намерений. Продолжительное умственное экспериментирование создает в их мозговых центрах для этого надлежащую установку. Арреа говорит о зрительно-моторных схемах, образовавшихся путем упражнения в мозгу художника, благодаря которым его мысленный образ может получить немедленно очертания на полотне или на бумаге. Можно говорить также о моторно-слуховых схемах у композиторов (Arreat: «Mémoire et imagination» 1895, стр. 25).

Интеллектуалистическая точка зрения (особенно в XVIII-м веке) всегда была склонна преуменьшать богатство комбинаций творческого воображения и умалять его роль, мистическая—преувеличивать независимость бесконечно богатого творческого воображения от опыта. В этом отношении в высшей степени любопытно сопоставить взгляды Золя на литературное творчество и молодого Милля (во время его духовного кризиса) на музыкальное творчество со взглядами Делакруа на гений художника. Милль пишет: «Меня серьезно мучила мысль об исчерпаемости (exhaustibility) музыкальных комбинаций. Октава состоит из пяти тонов и двух полутонов, которые могут быть комбинируемы лишь в ограниченном числе сочетаний, да и из них лишь небольшая доля прекрасна; большинство же прекрасных сочетаний уже, повидимому, открыты, и не остается места в будущем для появления новых Моцартов и Веберов, котрые могли бы открыть новые, еще более богатые источники красоты» (См. «Autobiography», 1873, стр. 145-я). Эм. Золя говорит: «к ужасу моих собратьев, воображение не играет более господствующей роли в литературе». Оно уступает место в романе научной догадке и дедукции. Фолькельт прекрасно доказывает, что творчество невозможно без богатства творческого воображения и «полета интуиции», благодаря которому только и может художник «вчувствоваться» в своих героев. Это имеет одинаковое значение и для

фантастических, и для «реальных» сюжетов (См. E. Zola: «Roman experimentale», 1909, стр. 225-я. Volkelt: «System der Aesthetik», 1905, B. I.). «Сколь ни неожиданны и необычайны зрелища, представляющиеся нашим глазам, говорит Делакруа, они никогда не застают нас вполне врасплох; в нас всегда имеется эхо, всем им отвечающее: или мы где-то видели это, или все возможные комбинации вещей имеются заранее в нашем мозгу. Снова находя их в этом преходящем мире, мы лишь открываем ящик в нашем мозгу или нашей душе. Как возможно иначе об'яснить невероятную силу воображения и (замечу в качестве последнего аргумента) эту невероятную силу воображения в детстве, когда оно относительно безмерно? Не только у меня была такая же сила воображения в детстве и в юности, но предметы, не заставая меня в расплох в большей степени, чем теперь, оказывали на меня еще более глубокие впечатления и несравненно восхищали меня: откуда же получил я заранее все эти впечатления?» («Journal de Eugène Delacroix, t. III-me, 1895, p. 72—73). Для Милля воображение музыканта—арена ограниченного числа математических комбинаций, для Делакруа, как для Гете и Вагнера, душа художника микрокосм—«petit monde que l'homme porte en lui», его фантазия потенциально заключает в себе бесконечность сочетаний. Раннее пробуждение творческого воображения, как и памяти, бесспорно обусловлено унаследованными наклонностями, но отсюда еще не вытекают мистические выводы Делакруа. Даже наиболее одаренные художнические натуры, при всей своей разносторонности и исключительной продуктивности творчества, отдают невольное предпочтение таким сюжетам и техническим приемам, которые всего более отвечают унаследованным наклонностям, лежащим в основе их творческого воображения. С другой стороны, необ'ятное природное богатство воображения у художника не принимается в расчет теми, кто хотят об'яснить творческий процесс из внешних воздействий. «Творческое воображение, говорит Рибо, среди

всех способностей, по всей вероятности, есть та, которая всего менее может быть создана искусственно». («L'Hérédité». 1873, p. 83).

VI.

До сих пор мы рассматривали те процессы, которые совершаются в душе художника главным образом при формировании его артистической индивидуальности, почти не затрагивая творческого процесса при выполнении определенного художественного произведения, и, мне кажется, мы имеем основание установить следующие выводы: наклонность к художественному перевоплощению есть сложная наклонность, в нее входят некоторые наследственные черты (особенности специальных родов памяти, подвижность воображения, эмотивность), а также и целый ряд упражнений в наблюдении и эксперименте над собою и над другими людьми и в мысленном экспериментировании над воспринятыми ранее впечатлениями в форме мечтательства, посещения галлерей, чтения, рисования, музыкальных и драматических упражнений. Мы, таким образом, не имеем пока никаких оснований допускать у художников-об'ективистов какую бы то ни было мистическую интуицию или сверхразумное постижение тайны «чужого Я» [1]). Посмотрим, не заключает ли в себе такого интуитивного элемента самый творческий процесс воссоздания «чужого Я» в произведении искусства. Но прежде, чем обращаться к изучению творческого процесса, мы должны ближе исследовать некоторые особенности самого перевоплощения художника в изображаемое лицо. Разберем прежде всего условия, усложняющие процесс перевоплощаемости. К таковым следует отнести: I) влияние художественой традиции на артиста и II) влияние суб'ективизма самого художника.

---

[1]) Нам могут заметить, что интуиция незаметно привходит в самый процесс наблюдения телесных проявлений чужой душевной жизни. Мы увидим ниже, что это—иллюзия, и уясним себе ее психологическую природу.

«Литературное воспитание поэта, всегда ретроградное, создает прочное основание для сохранения старых форм стиля, вместе с ним живут веками и готовые формулы последнего, пока крупный талант не внесет в литературный оборот новые изобразительные средства» (проф. В. Н. Перец, цитата из книги прив. доц. Алекс. Евлахова «Введение в философию художественного творчества», т. I, 1910, 501 стр.). Хотя творчество и предполагает всегда новообразование, но последнее обусловлено влияниями прошлого: «Возможно ли, чтобы какой-нибудь Бетховен или Рафаэль появились среди дикарей? Стоит поставить такой вопрос, чтобы мы сейчас же почувствовали, что весь характер творений таких художников в сильной степени также определяется искусством, существовавшим до них, и, следовательно, их переживаниями» (Мах: «Познание и заблуждение», пер. Котляра, стр. 165-я). Влияние традиции на технику перевоплощения в частности точно так же очевидно. Оно сказывается: I) во влиянии образцов народного творчества родного и общечеловеческого. Индивидуальные художники снова и снова возвращаются к стихийному до-индивидуальному творчеству и черпают из него типы и сюжеты для перевоплощения, влагая в общие очертания характеров и положений все новые и более тонкие черты духовной жизни. Таким образом, художник весьма часто перевоплощается, не просто имея перед собою живую или воображаемую модель, но привносит в нее черты народного творчества. Его письмена всегда сут палимпсесты, в которых под новыми начертаниями сквозит старинное сверхличное письмо—процесс формирования литературных легенд. Процесс этот, как показывает Van Gennep в своей интересной книге «La formation des légendes» (1910), в высшей степени сложен: сюжет приурочивается к определенному месту и времени или отрывается от них (localisation, délocalisation, temporation, détemporation), индивидуализируется или лишается известных индивидуальных черт, наконец—совершается известная конвергенция или диссоциация тем. Последний термин

означает следующее: «Если ряд тематических мотивов abcd об'единен в один комплекс O, и если этот комплекс выходит из породившей его среды, то каждый из составных элементов комплекса может обособиться от него и войти в состав других комплексов X, Y, Z, так что комплекс O иногда совершенно распыляется, перестает существовать, как органическое целое». Из этого процесса формирования легенд ясно, что индивидуальный художник, скажем Гете, принимаясь за тип и сюжет Фауста и опираясь на легенду XYI-го века, опирается в сущности на сложную равнодействующую из сплетения и расщепления целого ряда легенд: этапами в развитии типа и сюжета являются и волшебник Мерлин (V век), и Робер-Дьявол (X—XI века), и Маринек (начало XV в.), и Парацельс (XVI в.), и поляк Твардовский (около 1550 г.), и позднейшие мотивы индивидуального творчества [1]).

II) Перевоплощение осложняется влиянием литературной традиции и вообще художественной традиции индивидуального творчества. Каждое искусство развивается по психологическим законам, которые создают для каждой эпохи свои технические формы, свой стиль. Брюнетьер замечает, что в литературе оказывают громадное влияние «oeuvres sur les oeuvres», и то же самое указывают историки живописи, ваяния и музыки. В отношении музыки Лало пытается даже установить для смены стилей—«закон трех стадий», согласно которому каждая из музыкальных систем (греческая мелодия, христианская мелодия, средневековая полифония и современная гармония), проходила через до-классический, классический и после-классический периоды. Нечего и говорить, что даже еслибы Лало был прав, тут можно было бы толковать лишь о единичном сложном факте смены известных художественных форм, а не о «законе»; но факт зависимости творчества художника от техники его предшественников и преемственности форм техники очевиден. Интересно в этом отношении отметить, например, такое явле-

[1]) Проф. Шершеневич указывает для легенды о Фаусте несколько иной генезис. (Статья «Фауст» в словаре Брокгауза).

ние. Милле, крестьянин по происхождению, воспитанный в глуши родной деревни, в глубоко религиозной патриархальной семье, до юности обнаружил способности к рисованию, еще не видавши никаких картин. И все же один из первых его рисунков, сделанный в деревне, носит уже следы влияния традиции—«Притча о Лазаре». Sensier, его биограф, видел этот рисунок и замечает: «его можно принять за рисунок старого мастера XVII-го века». Причина тому лежит не только в старозаветной религиозности семьи Милле, но и в том, что у них имелась в доме старая библия с рисунками XVII-го века.

III) Наконец, перевоплощаемость художника осложняется под влиянием на нее современного ему в искусстве стиля. Творчество всякого художника есть известный компромисс между «совокупностью условностей и коллективных привычек», которая образует технику данной эпохи в известном искусстве, и новаторскими тенденциями индивидуума, который обогащает, углубляет прежние технические приемы новыми, неведомыми дотоле.

Но, помимо консерватизма традиционной художественной техники, нужно отметить общие консервативные воздействия на искусство социальных факторов, лежащих за пределами эстетики, которые, хотя и косвенным образом, оказывают мощное воздействие на процесс творчества: классовые перегородки, цензура, мода, церковный канон и т. п. Лало пишет: «никакая политическая или религиозная революция не создала революции музыкальной». Протестанты, евреи и католики пользовались в XVI в. совершенно тою же полифонической системой. «Между тем внутреннее развитие музыки привело ее к перевороту в начале следующего века, причем никакая религия, никакой общественный институт, посторонний самому искусству, не сыграли при этом ровно никакой роли». Высказывая подобную мысль, Лало, повидимому, упускает из виду влияние внеэстетических факторов на выбор типов и сюжетов для художественного воссоздания.

В частности, по интересующему нас вопросу о технике перевоплощения можно указать на то, что сословные, религиозные и политические предрассудки оказывали роковое действие, *съужива я сферу перевоплощаемости и уродуя разработку сюжетов* в угоду интересам какой-нибудь общественной группы. Творчество Курбе, Менье, Мусоргского, Корсакова, Репина, все народническое направление нашего искусства новейшего времени вплоть до Горького—было бы немыслимо помимо социального движения. Я приведу один пример (их можно было бы умножить по желанию), пример того, как художник намеренно искажает изображаемый им тип в угоду буржуазным вкусам «большой» публики. Это история о том, как сочинялась опера «Кармен». Почему «Кармен» Бизе так далека от своего прототипа—«Кармен» Проспера Мериме? Потому что театральные вкусы Парижа семидесятых годов не допустили бы воплощения в музыке реалистического сюжета Мериме. Кармен—воровка, похищающая у Хозе великолепные часы при первом же свидании, Кармен—организаторша ограблений и даже убийства, страшная, но обаятельная женщина-апаш, выхваченная Мериме прямо из жизни, пришлась бы не по нутру парижским меломанам, и Бизе, при помощи бойких либреттистов, изменяет тип Кармен, чтобы сделать его соответствующим вкусам публики. (См. интересную книгу: Henri Ganthier Villars: «Bizet»). Талант, конечно, взял свое, но произведение сильно проиграло в глубине и значительности.

Когда известный тип или сюжет переходит от одного художника к другому, то мне представляются возможными две основные формы осложнения перевоплощаемости, в виде *наслоения и сочетания*. Под наслоением я разумею пользование существующим уже в литературе типом или сюжетом, куда привносятся новые черты, причем тип может быть обновлен или осложнен до неузнаваемости. Таков, например, тип Дон-Жуана. Он возник в Севилье. История наказанного развратника (Leucino) составляет содержание пьесы: «El Infamador» (Juan de la

Cueva). В XVII веке появляется: «Burlador de Sevilla y Convivado de Piedro» (1630) Тирсо да Молини, который почерпнул сюжет из другого устного источника. К теме наказанного развратника он присоединил легенду о Каменном Госте—слил их воедино. Пьеса Тирсо да Молини попала в Италию, оттуда во Францию. Мольер внес новые черты в характер героя. Из Франции пьеса перешла в Англию, где у Shadwell'я выродилась в историю ловкого разбойника и попала в театр марионеток. В XVIII-м веке заметно новое восхождение, Гольдони в «Don Giovanni» придал пышность герою, но упразднил статую—Дон-Жуан умирает от удара молнии—и статуя снова появляется у Моцарта в либретто да-Понте (1787 г.). Между 1819—24 годами Байрон создает своего Дон-Жуана, где безнравственность возводится в систему. Этот длинный ряд можно было бы продолжить через XIX-й век, но мы можем остановиться на Пушкине или Алексее Толстом, из которых обоим, наверно, были известны Дон-Жуаны [1]) Мольера, Гольдони, Да-Понте-Моцарта и Байрона. (См. о типе Дон-Жуана книгу Gennep'a: «La formation des légendes», ch. III, p. 223). Подобный же процесс наслоения мы наблюдаем во всех искусствах. Сюда относится пользование народными или индивидуальными темами для индивидуальной характеристики (например, превращение в «Садке» народной темы «Святителю Отче Никола» в лейтмотив «Старчища Пилигримища»). Наслоение наблюдается в зависимости религиозного живописца от церковного канона, во влиянии лубочной картины на художника-каррикатуриста и т. д. Наслоение, наконец, наблюдается в актерской традиции: игра «под Каратыгина», «под Самойлова» и т. д.

---

[1]) Процесс наслоения в истории сюжетов, как в до-индивидуальном народном, так и в личном литературном творчестве, постигнут с замечательной глубиной гениальным нашим ученым Александром Веселовским. См. превосходную статью о его трудах Е. В. Аничкова: «Историческая поэтика А. Н. Веселовского». («Вопросы теории и психологии творчества», т. I, изд. II, 1910).

Второй процесс, с о ч е т а н и я, заключается во влиянии художника из сферы одного искусства (например, поэзии) на художника из сферы другого искусства (например, музыки). «Каменный Гость» Даргомыжского, написанный буквально на пушкинский текст, может служить типичным примером сочетания. Подобным же образом литература влияет на живопись («Дон-Жуан терпит кораблекрушение» Делакруа под влиянием Байрона), или на скульптуру (Роден создает статую Haulmière, имея в виду стихотворение одного поэта), скульптуры—на живопись («Pensieroso» Листа на статую М. Анджело), живописи—на музыку (Лист—битва Гуннов под влиянием фрески Каульбаха, Sposalizio под влиянием Рафаэля), музыки—на живопись («Царевна Лебедь» Врубеля из «Царя Салтана» Римского-Корсакова) и т. д. Весьма часто оба процесса действуют зараз. Иногда перевоплощаемость художника в изображаемый тип осложняется, так сказать, процессом сочетания и наслоения в т о р о й и л и т р е т ь е й с т е п е н и. Так, в картине Давида: «Ипполит, оклеветанный Федрой перед Тезеем» не только ситуация была целиком взята из трагедии Расина, но и сама композиция заимствована из постановки этой пьесы на сцене «Théâtre Français», а фигура и жест Федры скопированы с знаменитой в то время актрисы Дюшенуа (См. «Эстетика» Л. А. Саккетти, т. I, стр. 211—212, 1905). Можно отметить также и обратное явление: актеры и танцоры нередко пользуются образцами из живописи и пластики для своих поз и мимики. Так, например, Ристори пишет по поводу одного момента в Медее: «спускаясь с горы, я вдруг останавливаюсь как бы от страшной усталости. Эту позу и многие другие, придуманные мной во время изучения трагедии, я заимствовала с группы Ниобеи». Изображения на греческих вазах служили образцами для Нижинского и Дункан. Вот еще интересный пример—происхождение «Искушения Св. Антония» Флобера. Это замечательное произведение, заключающее в себе, как показал Рейк, так много суб'ективнаго, возникло путем скрещивания процессов наслоения и соче-

тания. В детстве Флобер видел дававшееся в Руане представление Père Saint Antoine, которое очень поразило его воображение. У него явилась потребность написать что-нибудь подобное, он сделал несколько планов драмы. Позднее, в 1845 г., он увидел картину Брюгеля (Breughel) на эту тему в Падуе. Это было решающим моментом. Рейк замечает, что картина помогла Флоберу вчувствоваться в сюжет, который привлекал его с другой стороны некоторыми аналогиями с собственными мучительными переживаниями (См. Reik, op. cit., 1912, S. 82—3). Позднее он покупает гравюру Callot на ту же тему, она служит опорным пунктом для его мечтаний об этом сюжете.

Суб'ективизм поэта составляет наряду со схемами народного и индивидуального чужого творчества, а также наряду с требованиями стиля и духа эпохи, другую грань для перевоплощаемости. Уже давно Шпильгаген в замечательной книге: «Beiträge zur Theorie und Technik d. Romans», 1883 (стр. 132-я), обратил внимание на тот факт, что в современном романе центральным лицом является или автор, или родственная ему по духу натура. «В глубочайших основаниях всякого современного романа, даже в том случае, когда он еще обнаруживает стремление строго сохранить видимость об'ективности и безличности (Ichlosigkeit), имеет место приблизительное совпадение героя и поэта; с другой стороны, хотя в отношении степени суб'ективизма и соответствия личности поэта в области современного романа еще заметны различия, и различия значительные, все же по сравнению с об'ективностью и безличностью гомеровского эпоса современный роман суб'ективен и есть «ein Ich-Roman». Современная литературная критика, история музыки и пластических искусств все более и более подтверждают это положение. Шерер пытался проверить на произведениях Гете его собственные слова: «Все мои произведения только отрывки великой исповеди моей жизни» (Льюис: «Гете», стр. 62-я). Подобные исследования с успехом применены проф. Д. Н. Овсянико-Куликовским по отношению к Л. Н. Толстому, Ляцким — по отношению к Гонча-

рову, Максом Графом—по отношению к Р. Вагнеру [1]), Теодором Рейком по отношению к Флоберу. Иногда личность поэта является тонко замаскированной: между его жизнью и жизнью героя есть лишь аналогия в господствующих настроениях и поступках, и все же суб'ективизм налицо. Подобное явление, как указывает Пасхаль, мы наблюдаем в процессе сочинения Эдмоном Гонкуром романа: «Братья Земгано»; в этом произведении он уподобляет свою совместную жизнь с братом Жюлем существованию двух акробатов, сближая поэта, «жонглирующего» словами, с акробатом, нежную любовь свою—с любовью друг к другу братьев клоунов, моральные страдания брата, когда он по болезни утратил литературную работоспособность, со страданиями клоуна, лишенного возможности продолжать это ремесло вследствие увечья, и т. д.

Если поставить вопрос, какие условия при созидании типа благоприятствуют перевоплощаемости художника, то, мне кажется, можно указать несколько таких условий: 1) Конгениальность изображаемых людей душевному складу поэта, или, по крайней мере, сходство в отдельных переживаниях, ибо в таком случае перевоплощаемость будет минимальная. Вот почему и у поэтов-суб'ективистов мы можем нередко найти правдивый «Ich-Roman», где лицо поэта просвечивает сквозь маску главного героя. Иногда воспроизведение на сцене известного переживания слишком не вяжется с натурою артиста, и он не может сыграть подобной сцены. Когда Ристори предстояло в роли «Медеи» собственноручно убивать своих детей, она просила Легувэ несколько изменить пьесу, так как слишком сильно любит детей, особенно своих собственных: «я не в состоянии поднять руку на тех фиктивных детей, которых мне дает вымысел автора на сцене». («Аделаида Ристори», стр. 95-я).

2) Контрастирующая с личностью поэта, но дополняющая гармонически ее ин-

[1]) Max Graf: «Der Fliegende Holländer etc». 1911.

дивидуальность также сравнительно удобна для постижения ее поэтом, ибо здесь противоположность духовного склада между поэтом и героем делает постижение души последнего привлекательным для художника, который чует в ней дополняющий себя контраст. Это очень хорошо показал проф. Овсянико-Куликовский в применении к Тургеневу, создавшему Базарова [1]). Подобным же образом у актеров и актрис замечается иногда стремление перевоплощаться в противоположный тип. Так, например, Бравич пишет: «я больше люблю изображать лиц, противоположных мне по характеру». (См. статью барона Н. В. Дризена: «Памяти Бравича», Ежегодник Имп. театров, 1912). Коммиссаржевская пишет: «по моему, нельзя сыграть хорошо роль, где так часто себя узнаешь. С той только минуты начинаешь хорошо играть, когда отрешаешься от себя и вскочишь в изображемое лицо, а себя есть ли охота подавать». (Сборник памяти В. Ф. Коммиссаржевской, 1911 г., стр. 141-я).

3) Потребность забыться в созерцании чужой душевной жизни и в ее воссоздании. Так, например, Чайковский, называя свою 4-ую симфонию «музыкальная исповедь души», пишет по поводу радостного финала, изображающего народное веселье: «Если ты в себе самом не находишь мотивов для радости, смотри на других людей. Ступай в народ... Веселись чужим весельем. Жить все-таки можно. («Жизнь и переписка П. И. Чайковского», т. II, стр. 120). Подобные мысли высказывает Флобер. Он говорил: «Жизнь—вещь столь ужасная, что единственное средство выносить ее, это—избегать ее. А избегаешь ее, живя в искусстве, в непрестанных поисках истинного в форме прекрасного (rendu par le beau).

Глинка, давший такую пленительную галлерею живых музыкальных типов в светлом, жизнерадостном «Руслане», писал это произведение в самый тяжелый период своей жизни, когда ему пришлось одновременно пережи-

---

[1]) Овсянико-Куликовский: «Тургенев».

вать болезнь, разрыв с женой и тяжесть душевного одиночества. Из его писем ясно видно, что в творческом процессе перевоплощения он видел главное средство забыться от страданий. «Судьба моя во многом изменилась, но я не сетую и не ропщу—Муза подкрепляет—никогда я столько не писал и никогда еще не чувствовал подобного вдохновения» (письмо к Ширяеву 2-го авг. 1840 года, см. «Полное собрание писем М. И. Глинки», изд. Финдейзена, т. I, 1907, стр. 51-я). «Муза подкрепила меня в новом разочаровании (ib. стр. 53). «Муза—утешительница» (ib. 54). «Хотя и сердце и несколько пусто, но зато музыка несказанно утешает меня». (Ib. 58)... «Искусство—это данная мне небом отрада (ib., 70)... огромная ваша столица теперь пустынна для меня, как беспредельная украинская степь». (Ib., 87, март 1841 г.). Потребность творчества, и притом об'ективного типа, вызванная стремлением забыть тяжелое прошлое, очень ярко выражена Глебом Успенским: «Начало моей жизни началось только после забвения моей собственной биографии... В опустостоненную от личной биографии душу я пускал только то, что во всех смыслах противоречило неправде; каждая «малость», которая радовала душу, где бы я ее ни нашел—попадала теперь в мою новую душевную родословную». (Автобиография, стр. 8-я: См. Полное собрание сочинений в 12 томах, т. I-й, 1903 [1]).

---

[1]) В творчестве Шуберта, повидимому, тенденция к художественному перевоплощению иногда бывала вызвана страданиями от невозможности для человека реального перевоплощения, т. е. непосредственного постижения «чужого я», от чувства духовного одиночества и неудовлетворенной огромной потребности любви: «Никто не понимает чужого страдания, никто не понимает чужой радости! Думаешь, что идешь навстречу другому, но на самом деле только идешь мимо. О, жестокая мука для того, кто познал ее! Мои произведения—детища моего ума и моего страдания». Среди сочинений Шуберта, правда, много произведений суб'ективного характера, но даром перевоплощения он обладал в поразительной степени. Это одно из могучих свойств его творчества. Вышеприведенные слова, напоминающие восклицание Флобера: «Никто никого не понимает: мы живем в пустыне!» относятся к 1824 году (27 марта). (См. книгу: «Schubert», Bourgault-Ducoudray, стр. 16-я. Les musiciens célèbres).

4) Потребность освободиться от тяжелого, гнетущего, от дурных или низменных черт характера, которая находит удовлетворение в об'ективации этих черт при помощи подходящих моделей, взятых из жизни. Это мы наблюдаем в творчестве Гоголя, Флобера, Гойи и Антокольского. Открывая у себя дурные качества и желая быть лучшим, Гоголь говорил: «Я стал наделять своих героев, сверх их собственных гадостей, моею собственною дрянью. Вот как это делалось: взявши дурное свойство мое, я преследовал его в другом звании и на другом поприще, старался изобразить его в виде смертельного врага, нанесшего мне чувствительное оскорбление, преследовал его злобою, насмешкою и чем попало». «Если бы кто видел, говорит он в другом месте, те чудовища, которые выходили из под пера моего вначале для меня самого, он бы точно содрогнулся» [1]). Флобер восклицает: «Ах, какие пороки имел бы я, еслиб не писал! Трубка и перо—стражи моей добродетели». Рейк в упомянутой книге пытается подробно проанализировать и раскрыть ее внутренний смысл. В своих «Proverbios», как и во многих других произведениях, Гойя изображает множество самых отвратительных, самых кошмарных фантастических чудовищ и реальных людей самого мерзкого, отталкивающего типа. «Как Гете писал «um sich persönlich zu befreien», так и у Гойи была потребность отталкивать от себя все, что тяготело на его душе, чему он придавал форму. Поэтому ему было безразлично, пользуются ли его альбомы распространением». (V. Loga: «Goya», S. 137). К сожалению, Лога высказывает эту мысль лишь от себя, но не приводит из писем Гойи никакого отрывка, который свидетельствовал бы, что Гойя вполне осознавал в себе эту потребность. Лога полагает, что эта художественная об'ективация «клоак души» давала художнику ясное и невозмутимое настроение. Антокольский пишет: «Наконец, я взялся за статую Мефистофеля, в нее я немало переливаю своей собствен-

---

1) Овсянико-Куликовский: «Гоголь».

ной души... Мефистофель нечто вроде финала—контраст Христу, Спинозе, Сократу. Можно сказать, что я такого придумал, что это—моя фантазия. Можно сказать, где же я такого видел. Да, такого мы никто не видим, но чувствуем его дыхание, чувствуем его чудовищную лапу, нажимающую нашу грудь, чувствуем свое бессилие кричать, одним словом, чувствуем кошмар. Сделал же я его по своей воле, а надо еще сказать, что не хотелось мне его делать. Этюд, который я уже раньше сделал, был лишь слабым выражением его. Тогда я думал, что этим этюдом я отделаюсь от этой черной тени, которая преследовала меня день и ночь, но, как видно, обманывать свое чувство в сто тысяч раз труднее и мучительнее, чем чужое чувство, итак, под диктовку души я создал Мефистофеля... Моя работа не есть перевод из литературы в скульптуру, не есть иллюстрация, а только мой собственный злой дух». («Письма», стр. 493 и 500).

5) Бескорыстная артистическая любовь к душевным качествам чужого Я, потребность правдиво изобразить прекрасную душу, поскольку последняя хотя бы отчасти конгениальна натуре художника. Анткольский пишет о Спинозе: «Образ сжился со мной, если бы я мог передать душу мою... трудно было создать эту кроткую, скромную и прекрасную душу... боюсь, что он недостижим для меня... теперь, когда я постарел и отчасти успокоился, мое теперешнее настроение отчасти соответствует тому, чтобы передать Спинозе всю душу свою, но, Боже мой, как это трудно! Ведь художник не может чувствовать глубже, чем захватывает его личное чувство, так же, как ученый не может идти дальше того, что охватывает его личное понимание. Я же чувствую себя страшно микроскопическим перед ним». Римский-Корсаков говорит о «приливе какой-то любви к народной жизни», как о первом импульсе к сочинению «Псковитянки», о «влюбленности» в сюжет «Снегурочки». «Проявлявшееся понемногу во мне тяготение к древнему рускому обычаю и языческому пантеизму вспыхнуло теперь (после чтения

«Снегурочки») ярким пламенем. Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, как Снегурочка, Лель и Весна, не было лучше царства, как царство Берендеев с их чудным царем, не было лучше миросозерцания и религии, как поклонение Яриле Солнцу». («Летопись», 1909, стр. 200). Эстетическую симпатию Гюйо выдвигает, как фактор первостепенной важности в процессе перевоплощаемости: «По нашему мнению, артистический или поэтический гений есть необычно интенсивная форма симпатии и общительности, которая может удовлетворить себя, лишь создав новый мир, мир живых существ. Гений есть способность любви, которая, как и всякая истинная любовь, энергично стремится к плодородию и созиданию жизни» («L'art au point de vue sociologique», 1889, p. 27). В этом учении, напоминающем Платоновское учение об Эросе, не оговорено то, что эстетическая симпатия отнюдь не совпадает с моральной, хотя и может часто сосуществовать с последней в душе художника. Такое сосуществование, однако, вовсе не необходимо [1]).

---

[1]) Школа Фрейда (в ряде работ Ранка, Рейка, Штекеля, Ковача и Ференци) подчеркивает половое влечение, как глубочайший, хотя и скрытый импульс к перевоплощаемости. Ранк берет эпиграфом для своего исследования «Der Künstler» слова драматурга Геббеля: «Удивительно, до какой степени можно свести все человеческие влечения к одному». Предполагая крайне интенсивной первоначальную силу полового влечения в человеке, Ранк думает, что по мере развития человечества из этого «темного корня» выросли путем известного «перевода фондов» поразительные художественные продукты. Этот перевод фондов или компромиссный механизм в душевной жизни выражался в том, что неполная удовлетворенность половых стремлений возмещалась другими родами психической деятельности. Во-первых, предохранительным клапаном для бурных желаний являлись сновидения, в которых фантазия осуществляла желания, не нашедшие себе реализации в жизни. Другой путь—патологический; он проявляется в неврозах. Художественное творчество, занимающее как бы середину между неврозом и грезами, является еще одним путем. Тот внутренний конфликт, который нормальный обыватель переживает в переходном возрасте, у художника переживается всю жизнь: у него, как у невротика, инфантильный характер этой борьбы находит и в

6) Сверх указанных случаев, нужно еще отметить, что переживания экстраординарные возбуждают интерес и внимание художника. Ужас насильственной смерти и трагедия смерти вообще нередко останавливали на себе зоркую наблюдательность художников. Вспомним неизгладимые впечатления от смертной казни

последующей жизни исход лишь в творчестве. В этом смысле есть аналогия между грезами и творчеством. Поясню это моим собственным примером. Можно сказать, что для Достоевского об'ективация его внутренних переживаний в образ Раскольникова в романе «Преступление и Наказание» аналогична с об'ективацией Раскольниковым его душевных мук в кошмарное сновидение. Художник может, как и истерик, переживать и выражать в их симптомах не только собственные состояния, но и переживания длинного ряда лиц, страдать сразу за целое человечество и всецело своими личными средствами исполнять любую актерскую роль. Для массы сопереживание созданий гениального художника является благодетельным—отсюда преклонение перед гением поэта, произведения которого дают толпе (как и религиозный миф) род массового психотерапического лечения. В душе художника происходит нередко незаметная для него метаморфоза аффектов. С другой стороны, как и во сне, происходит перенос или замещение одних представлений другими, между тем, как аффекты остались теми же, как например, в Гамлете: актер плачет о Гекубе, а между тем

Что он Гекубе, что она ему?

Эта проэкция своих чувств и пороков в чужие души отмечена еще Шекспиром: Тимон говорит поэту:

Wilt thou whip thine own faults in other men?

Другой представитель школы Фрейда Вильгельм Штекель (Stekel «Dichtung und Neurose») развивает подобные же мысли. Он считает отожествление гения и безумия в стиле Ломброзо смехотворным: гений не есть безумец, но он невротик, его разум нормален, он страдает лишь аномалиями в аффективной области—парапатиями, между тем как сумасшедший страдает паралогичностью. «Современное психоаналитическое лечение больного, пишет он, заключается в том, что оно помогает больному осознать бессознательную сферу психической жизни и ad oculos обнаруживает перед ним тайного преступника. Поэт осуществляет этот психоанализ на своих поэтических образах. Он чужие образы трактует перед собою, как зеркало своей души. Он предоставляет «своим диким наклонностям вести себедовлеющую жизнь в пестрых образах фантазии». Поэты наделяют своих героев пороками, от которых хотят освободиться, которые они нередко носят в душе своей «в зачаточной форме с раннего детства». «Всякое поэтическое произведение есть исповедь». Штекель иллюстрирует свою мысль указанием на проэкцию художниками своих пороков в своих героев, например, половые аномалии

у Теккерея (см. биографию Melvill'я) и у Тургенева («Казнь Тропманна, сочинения, т. I-й, 1883, стр. 162—190), «Утопающего» Макса Клингера и т. п. Было бы большою несправедливостью истолковывать чуткость художников к трагическим переживаниям других людей, как преступное любопытство эстетов. Художнику необходимо самому пережить ужас чужих страданий, чтобы воссоздать их и дать почувствовать другому.

(Стриндберг, Грильпарцер), наклонность к воровству (Готфрид Келлер в «Зеленом Генрихе») и т. п. В подтверждение своей мысли он цитирует Гейне, который говорит: «Или, быть может, поэзия есть болезнь человека подобно тому, как перлы есть лишь ткань, порождаемая болезнью, от которой устрица страдает»?

По мнению венгерского психиатра из Будапешта Sandor Kovaç'a в статье «Introjection, Projection und Einfühlung» (в Zentralblatt für Psychoanalyse, 1912, H. 5—6), проэкция художников своего Я во вне, стремление к эстетическому одухотворению и вчувствованию является следствием упразднения поэтом контроля или цензуры над механизмом представлений и чувствований. В этом отношении художник совершенно сходен с душевным больным—именно с параноиком. Параноик создает себе мир фиктивных образов—это для него единственная возможная форма приспособления к действительности, в которой, при его болезни, он может существовать. Он проэцирует свое Я во-вне (мания величия, преследования сопровождается такими галлюцинациями). Точно также и поэт нуждается в порождении из себя мира живых образов, для него это—неудержимая потребность, которая ищет удовлетворения. В то же время душевная болезнь и творчество аналогичны половому влечению: творчество до известной степени является замещением этого стремления—вот почему гениальные люди, как замечал уже Бэкон, так часто бывают бездетны и питают отвращение к браку. Наоборот, диллетант, публика, воспринимающие продукты творчества, аналогичны по своему духовному складу истеричному. В истеричном сильно развита эмотивность и притом в виде наклонности все принимать к сердцу, не об'ективировать свои переживания, как у параноика, а суб'ективировать чужие переживания. Эта пассивная эмотивность благоприятствует процессу ассимиляции художественного произведения. Конечно, в последнем случае зеркально отражается в сознании слушателя или зрителя и процесс об'эктивации художником его чувств, равным образом, и художник должен быть в процессе своего развития публикой и заключать в себе момент истерика, но вся соль в преобладании в первом случае мужского творчества, активного момента, во втором женского, ассимилирующего, пассивного. Вот почему художник, уже сложившийся, никогда не

Нередко такие потрясающие зрелища невольно навязываются взору художника и оставляют на всю жизнь страшный неизгладимый след. Ученик Давида, живописец Этьенн, которому в 1793 году было 12 лет, видел, как везли на эшафот осужденных. Испытывая «мучительное биение сердца», он все же не мог сдержать любопытства и стал глядеть на страшную процессию: «Конвой, задержанный толпой, даже должен был остановиться на несколько мгновений, и мальчик мог более подробно рассмотреть некоторых осужденных. На передней части одной из телег находилась молодая прекрасная женщина. Ее руки, привязанные к боковой решетке телеги,

---

может быть хорошим диллетантом: он нетерпим нередко к формам чужого творчества. Наоборот, всеядность диллетанта несовместима с продуктивностью творца. Отсюда получается ряд пар противоположностей.

художник—публика
параноик—истерик
мужское—женское
активное—пассивное.

Можно пожалеть, что, казалось бы, сданное в архив отожествление гения и безумия по теории Ломброзо, находит себе снова выражение в подобных «пифагорейских» упражнениях современного психиатра. Уже Левенфельд, Рейбмайр, Гирш, Пасхаль и другие убедительно доказывали, что «comparaison n'est pas raison» при параллелях между безумием и гениальностью. Так, например, Левенфельд, милостиво замечает, что нужно различать психопатическую Minderwertigkeit от симптомов душевной болезни: последняя поражает самое зерно личности человека, первая лежит на ее периферии. Тот факт, что гении нередко сходили с ума, доказывает только то, что и гении не обеспечены от такого несчастья. Если признать, что для художника перевоплощаемость есть потребность, удовлетворение которой до известной степени примиряет его с жизнью, то задача психолога должна заключаться именно в раскрытии той differentia specifica, которая отличает перевоплощаемость художника об'ективиста от перевоплощаемости во сне, от анимизма ребенка и дикаря, от грез душевно больного и от эстетического одухотворения, наблюдаемого у художников суб'ективистов. Ковач не только не делает ничего подобного, но он и процесс научного творчества сваливат в одну кучу с эстетическим творчеством, причем последнее отожествляет с процессом перевоплощаемости (или вчувствования), что отнюдь не есть доказанный факт (на последнее обстоятельство указывает, например, Лало). О различии поэтов суб'ективистов и об'ективистов он ничего не говорит.

поддерживали тяжесть всего ее тела, подавшегося вперед, ее лицо было пурпурного цвета, ее блуждающий взор свидетельствовал о смятении души или скорее о безумии. Рядом с ней везли бледную, худую пожилую даму с благородными чертами лица; ее спокойная и полная достоинства внешность самым раздирающим образом контрастировала с наружностью молодой женщины, на которую она, казалось, бросала нежный покровительственный взгляд». (См. Delecluze: «Louis David», 1863, p. 43).

До сих пор еще повторяются старые выдумки о бесчеловечности некоторых великих художников, подстрекаемых эстетической любознательностью к совершению над людьми даже чудовищной вивисекции для более тонкой передачи смертельных мук на картине [1]).

---

[1]) Именно эту ошибку делает г. Евлахов в своей книге: «Введение в философию художественного творчества» (т. II-й, 1912 г. стр. 133—134-я). В качестве «примера из истории искусства» он приводит анекдот, достоверность которого давно опровергнута. О художнике Парразии легенда сообщает, что он, желая изобразить страдающего Прометея, купил себе раба и замучил его на пытке, во время которой он писал с него картину; эта картина была помещена в храме Минервы (Sen. Controv, X, 34): «Parrhasias pictor Atheniensis, cum Philippus captos Olynthios venderet, emit unum ex iis senem. Perduxit Athenas, torsit et ad exemplar eius pinxit Promethea. Olynthius in tormentis periit. ille tabulam in templo Minervae posuit». Heinrich Brunn в своей «Geschichte der griechischen Künstler» (B. II., 1854, S. 98) указывает, что рассказ Сенеки не подтверждается древними, что еще Ланге опроверг эту злую клевету (Kunstblatt, 1818, № 14) и сопоставил ее с такой же клеветой на Микель-Анджело, будто бы распявшего своего натурщика для изображения Распятия (в Неаполе); и что вся эта история—нарочито измышленная ходячая тема для ораторских упражнений. Могу еще добавить от себя, что про покойного художника Ге циркулирует анекдот, будто он (по добровольному соглашению) причинял физическую боль модели Распятого (туго перевязанной веревкой), между тем мне достоверно известно, что этот рассказ—сплошное «мифотворчество». Анекдотом про Парразия воспользовался в наше время Пьер Луис в одном из своих произведений. Во времена Нерона, как указывает Ренан, установился обычай заставлять осужденных на смерть в амфитеатре играть мифологические роли, которые влекли за собою смерть актера». («Антихрист». 1906, стран. 106—107), но эти гнусности не имеют к художественному творчеству никакого отношения. «Греция

В нашу задачу отнюдь не входит рассматривать отличительные особенности в творчестве поэтов-суб'ективистов. Это могло бы составить тему особого исследования, которое было бы поверкою полученных нами результатов. Только мы руководились методом согласия, разбирая те психологические условия, которые сосуществуют со способностью к перевоплощению и входят в ее состав. Изучение же суб'ективного творчества дало бы возможность проверить полученные выводы по методу различия, проанализировав особенности такого процесса, где перевоплощение не имеет места. Но подобная задача совершенно выходит из рамок настоящей статьи. Однако, это не мешает нам отметить некоторые условия в развитии всякого художника, невыгодные для роста способности к перевоплощению. Познание чужого Я и своего собственного идут рука об руку. Поэтому наклонность к перевоплощению (речь идет все время, разумеется, о перевоплощении не фантастическом) [1]), есть равнодействующая двух сил: 1) меткой наблюдательности к чужой душевной жизни и 2) об'ективно верного понимания художником своего Я. Отсюда ясно, что все, что разобщает поэта с миром окружающих людей, ослабляет упражнение в наблюдательности, а все, что создает в душе поэта кривое зеркало самопознания и самооценки, точно так же вредно отражается на перевоплощаемости, ибо мы составляем представление о «чужом Я», беря за критерий сравнения собственную личность. Обе эти черты особенно легко могут развиться у натуры с темным темпераментом, страдающей дисгармонией в

была бы изумлена, замечает Ренан, если бы ей предложили сделать подобную попытку приложения зверства к эстетике, превратив пытку в искусство» (ib., 107 стр.). Также Саккетти: «Краткая история музыки», 1903, стр. 57-я.

[1]) Прошу иметь в виду, однако, что в произведениях с внешне фантастическим элементом могут быть изображены с замечательной правдоподобностью переживания типов, взятых из жизни.

основных наклонностях. При таких условиях легко развивается недовольство людьми, особенно если они были виновниками страданий поэта, отсюда мизантропия, отчужденность и гордая замкнутость в себе от-людей. Последнее может быть сверх того усилено болезнью (увечье Леопарди, глухота Бетховена). С другой стороны, гордость, недовольство собою, может быть связано с упорным стремлением представлять себя иным против действительности. Этот последний чрезвычайно любопытный недостаток самонаблюдения и самооценки, свойственный всякому темпераменту, недавно охарактеризован Жюлем Готье под именем «боваризма». Его суть заключается в следующем: Каждый человек рождается с известными унаследованными психофизическими особенностями. У него от природы имеется определенный комплекс наклонностей, которые более успешно поддаются развитию, в то время, как другие наклонности несвойственны ему или имеются у него в зачаточной форме и не разовьются сколько-нибудь значительно, несмотря на все усилия упражнения. Врожденные наклонности, правда, не суть нечто роковое: они поддаются изменению путем воспитания, но лишь в известных пределах—«дуб не может дать абрикосов», как говорит Шопенгауер, дуб, однако, не может и стремиться их производить. Но человек—этот «мыслящий тростник»—далеко не всегда представляет себе соответственно действительности свои основные наклонности. «Nur sich selbst versteht man ganz, andere nur halb», говорит Шопенгауер—и несомненно ошибается. Человек может составить себе совершенно ложное представление о своих основных наклонностях, ставить себе цели, несоразмерные с сильными сторонами своего Я, и в результате его жизнь неизбежно получает или трагический, или комический характер. Трагедия госпожи Бовари заключалась в том, что она представляла себе себя (благодаря книжному предвосхищению настоящего жизненного опыта и ложному воспитанию) в полном несоответствии со своими коренными природными чертами (отсюда слово «бова-

ризм»). Такое же непонимание себя и связанные с этим ложные притязания еще чаще ведут к комическим результатам, герои Мольера—тоже жертва боваризма. Приведенные соображения всецело распространяются и на художников. Если художник лишен возможности верно постигать свое собственное Я, если он неспособен к правдивому самонаблюдению, то можно ли, вообще говоря, от него ожидать верного понимания чужого душевного строя? «Главное дело для гения, говорит Гете, это иметь душу, которая любит истину и берет ее там, где находит». Совершенно справедливо замечает Палант (Palante) в своей интересной книге «La philosophie du bovarysme Jules Gaultier» (1912, стр. 47-я): «Le bovarysme est le père d'illusion sur soi qui précède et accompagne l'illusion sur autrui et sur le monde». Применяя это верное замечание к области художественного творчества, я сказал бы: «Психологический иллюзионизм у художника, лишающий его способности верного самонаблюдения, ослабляет в нем дар перевоплощаемости. Леон Пасхаль в упомянутой выше книге приводит многочисленные примеры непреднамеренного искажения своего духовного обличья «en beau», у различных поэтов. Я подчеркиваю слово «непреднамеренный», так как способность художника и вообще человека притворяться вполне сознательно ради каких-нибудь практических целей не есть боваризм; так, герой пьесы «Poliche» прикидывается не тем, что он есть, считая эту «военную хитрость» выгодной в своей любовной тактике. Палант справедливо указывает, что здесь нет «боваризма». Другое дело, когда человек неспособен верно постигать себя и bona fide корчит из себя другое существо, несомненно, он и других людей не поймет при таком недостатке в своем духовном складе. Не невозможен, однако, и такой случай, когда человек сначала сознательно стремится перевоплотиться в другого, а потом наклонность казаться другим делается уже постоянной, непреднамеренной.

VII.

Обращаюсь теперь к исследованию перевоплощения в процессе творчества. Представители мистицизма в эстетике (например, Гартманн) склонны преувеличивать в этом процессе значение стихийности, аффективного и непроизвольного начала. Представители интеллектуализма (к ним в данном вопросе я отнес бы Конрада Линга), наоборот, черезчур переоценивают значение умственной, преднамеренной работы в созидании художественного произведения. На самом деле всякое сколько-нибудь сложное изображение лица или события в искусстве требует и непроизвольного стихийного созидания, и вполне рассудочной и произвольной работы интеллекта, или, по превосходному выражению Вл. Соловьева, «гений действует не от ума, но с умом» (См. статью В. Чехова: «Психологические проблемы сущности сценического искусства». Ежегодник Имп. театров, 1912 г., выпуск VI-й). «Вдохновение—порыв страстный неопределенных желаний, пишет М. А. Врубель, есть душевное состояние, доступное всем, особенно в молодые годы; у артиста, правда, оно несколько специализируется, направляясь на желание что-нибудь воссоздать, но все-таки остается только формой, выполнять которую приходится не дрожащими руками истерика, а спокойными ремесленника. Пар двигает локомотив, но не будь строго расчитанного механизма, не доставай даже в нем какого-нибудь дрянного винтика, и пар разлетелся, растаял в воздухе, и нет огромной силы, как не бывало». (См. книгу Яремича: «М. А. Врубель, жизнь и творчество», 1911, стр. 42). С одной стороны, в моменты вдохновения стихи «льются, как вода» (Пушкин), сыплются, как искры (Грибоедов), опера «Троянцы» растет, как сталактиты, произведение растет, как трава (Тургенев); Достоевский говорит о роднике вдохновения; Даргомыжский замечает о сочинении «Каменного

Гостя»: «Усилья почти нет, пишу не я, а какая-то сила неведомая». Гончаров сравнивает свое об'ективное творчество с физическим законом отражения, Диккенс—с законом тяготения, Теккерей говорит о неведомой силе, Мусоргский сравнивает формирование «Хованщины» с образованием почки («Русская музык. Газета», 1897 г.), Федотов уподобляет творческий процесс химическому брожению в настойке и т. д. С другой стороны, однако, предполагать, что творчество есть процесс исключительно иррациональный, значит игнорировать факты. Еще Гегель справедливо замечал: «Грубое заблуждение, что поэмы вроде гомеровских были сочинены во сне... смешно воображать, будто истинный художник не ведает, что он творит... его чувства подвергаются сильной концентрации... артист должен много наблюдать... в нем должны зреть и развиваться великие чувства, он должен много пережить, чтобы раскрыть тайны жизни в своих творениях».

Прежде чем перед духовным взором художника восстанет живая фигура, человеческий тип, он собирает отдельные черты для образования родового образа, это есть процесс своеобразного художественного обобщения. Так, Тургенев говорит о необходимости для художника пробиваться сквозь случайности к образованию типа. Достоевский замечает: «Лучше подождать побольше синтезу, побольше думать, подождать, пока многое мелкое, выражающее одну идею, соберется в одно большое, в один крупный рельефный образ, и тогда выражать его... Не выражать же все промежуточные пробы и эскизы» (Письма, 87). Шарлотта Бронте пишет следующее: «Вы не должны думать, что какой-либо из характеров в «Shirley» есть буквальный потртрет. Такой стиль сочинения не соответствует ни моим чувствам, ни правилам искусства. Мы допускаем, чтобы действительность внушала, но отнюдь не диктовала нам. И герои, и героини—абстракция. Качества, которые я наблюдала в людях, которые я любила и которыми восхищалась, там и здесь вставлены, как драгоценые камни, и должны оставаться имен-

но в такой комбинации». «Характер Адама, замечает Элиот, и одно или два обстоятельства, имеющие к нему отношение, были мне подсказаны выступлениями моего отца, но Адам не есть портрет моего отца, так же, как и Дина не есть портрет моей тетки. В действительности, в романе «Адам Бид» нет ни одного портрета, но лишь внушения опыта, упорядоченные в новые комбинации». (См. G. Eliot's life, ed by G. W. Cross, цитата взята из книги Paulhan'a «Psychologie de l'invention», 1911, p. 112—113). Что всякий художественный тип есть обобщенный образ, хотя бы он был чрезвычайно конкретизирован [1]), этого никогда не могли понять обыватели, усматривая в героях романа или драмы или самих себя, или «рожу сочинителя», как выражался Достоевский. «Индивидуум должен отказаться от ложной претензии найти себя, говорит Гегель, в произведении искусства со всеми случайностями своей личности и своего положения. Когда «Вильгельм Телль» был впервые поставлен в Веймаре, не нашлось ни одного швейцарца, который остался бы доволен пьесой». Та же история повторяется на протяжении всей современной истории литературы. Индивидуум, т. е. обыватель, всегда ищет личностей в романе или комедии и нередко обижается на автора, усматривая в его произведении памфлет, жалуясь, что его «изобразили» на сцене и т. п. По поводу упрека в портретности характеров Грибоедов пишет: «да, и я, коли не имею таланта Мольера, то по крайней мере, чистосердечнее его, портреты и только портреты входят в состав комедий и трагедий; в них, однако, есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные всему роду человеческому постоль-

1) Степень конкретизации может быть у различных художников различной. В этом отношении можно установить, как указывает Фолькельт, два различных художественных стиля—типовой и индивидуальный, первый выдвигает на первый план типические черты, второй привносит в изображение в изобилии и побочные детали, но все же и в последнем случае художественный образ есть обобщение по сравнению с бесконечной неисчерпаемостью индивидуальной живой модели. [См. «Современные вопросы эстетики», пер. Н. М. Штруппа, 1900, стр. 119—120].

ку, поскольку каждый человек похож на всех своих двуногих собратий». Известны неприятности, испытанные Гете после появления «Вертера», где Шарлотта и ее муж усмотрели с очевидностью себя. Диккенсу угрожал процесс со стороны одного господина, усмотревшего себя в типе Скимполя; такие же неприятности грозили Мопассану и Золя. Додэ вызвал ожесточенное отношение к себе тарасконцев. Теккерей, чтобы избегнуть упреков в портретности, говорит, что Пенденнис воспитывался в Оксбриджском университете (Oxford+Cambridge), а в «Базаре житейской суеты» есть город Пумперникель (Веймар). Один из замоскворецких обывателей говорил Садовскому: «Ну, Пров Михайлыч, такое ты мне—московскому первой гильдии купцу—уважение сделал, что в ноги я тебе должен кланяться. Как вышел ты—я так и ахнул. Да и говорю жене (увидишь—спроси ее): смотри, говорю, словно бы это я. Борода только у тебя покороче была—ну, вот как есть. Это, говорю, на меня критика. Даже стыдно стало: сижу в ложе то, да кругом и озираюсь—не смотрят ли, думаю, на меня. Ей-богу!». («Островский»: биографический очерк Иванова, слова Горбунова, стр. 40, 1900 г.). Хотя в процессе формирования типа бесспорно участвует рассудочная деятельность, но решающее значение здесь, разумеется, имеет художественный такт. Нарочитость в подборе типических черт делает художественный образ неправдоподобным. Это прекрасно показал Достоевский: «Записывать словечки хорошо и полезно, и без этого нельзя обойтись, но нельзя же и употреблять их совсем механически. Писатель набирает несколько сот нумеров характерных словечек, читатели хохочут и хвалят, и уж кажется бы верно: дословно с натуры писано; но оказывается, что хуже лжи именно потому, что купец или солдат в романе говорят эссенциями[1]). Выведенный тип говорит, как по книге» (Соч.

---

[1]) «Эссенциальность» может проявляться и в излишнем щегольстве художника знанием технических терминов. У Гюго в «Тружениках моря» их столько попадается (булины, гордем, мотыли,

т. X, 1906, Дневник писателя за 1873 г. «Ряженый», стр. 250—251). Толстой делает именно такой упрек Лескову: отмечая у него «exuberance» образов, красок, характерных выражений, которые Вас опьяняют и увлекают» (Л. Я. Гуревич, «Литература и эстетика», 240). По словам Куприна, Чехов, признавая необходимой записную книжку, рекомендовал умеренное пользование записями: «Не надо записывать сравнений, метких черточек, подробностей картин природы—это должно являться само собой, когда будет нужно. Но голый факт, редкое имя, техническое название, надо занести в книжку—иначе забудется, рассеется»... (Сборник статей: «А. П. Чехов»).

Присмотримся теперь ближе к психологической природе типа, как слитного образа. Дело нередко представляется так, как будто в сознании художника несколько образов сливаются в один[1]). Повидимому, здесь происходит: 1) Слияние характерного

плетни, штас-блоки, пиралы, шпентели, рексы, эзельгофты etc.), что, читая роман, надо обращаться к словарю морских терминов Жаля (Птиде-Жюльвиль, История франц. литературы, 1908, стр. 316).

[1]) Такое слияние иногда может оказаться неосуществимым: типический образ, сложившийся в воображении художника, может оказаться несовместимым с восприятием модели. И тогда воображаемый тип будет продуктом чистой фантазии художника—хотя в основе ее и будут лежать виденные когда-то реальные восприятия живых людей и картин. Подобный случай мы наблюдаем у Мункачи при создании картины: «Христос перед Пилатом». Когда у него созрел общий план, он набросал в один ден общий абрис всего произведения, за исключением фигуры Христа, для которой на полотне оставалось пустое место. Долгое время искал он образ Христа. «Вдруг однажды лучистое видение промелькнуло перед глазами художника». Мункачи набросал тунику и бледный лик Христа. Но чтобы окончательно конкретизировать этот образ, согласно традиционным представлениям о внешности Иисуса, ему нужна была подходящая натура, чтобы слить идеальный продукт воображения с реальным лицом. Таковое случайно нашлось—это был художник, согласившийся позировать для Христа. Однако, попытка слияния идеального образа с реальною моделью не удалась, и Мункачи вернулся к первоначальному продукту своего воображения, несмотря на сходство воображаемого и реального типа. (См. Mihaly Munkaczy: «Souvenirs», предисловие Boyer d'Agen, 1897, p. 39—45).

воспроизведенного образа с восприятием живой модели. Так, Леонардо да Винчи пишет: «Художник должен подмечать позу и движения, которые он захватывает, отмечает и удерживает в душе в самый момент их осуществления, он не должен ждать от модели симуляции (например) страдания, когда у модели нет повода плакать. Действие без моральной причины не будет ни жизненным, ни естественным. Художнику выгодно, подметив эти проявления вживе, затем держать модель в соответствующей позе, чтобы помочь воображению и открыть при этом что-нибудь подходящее к дальнейшей разработке сюжета». (См. «Traité de la peinture», изд. 4-е с комментариями Пеладана, § 474-й, стр. 166-я). Подобное мы видим в литературе: так, пастор Ламмерс служил Ибсену моделью для Брандта, в которую он внес, разумеется, черты, взятые из памяти и воображения. Не может быть сомнения в том, что и в музыкальном творчестве при создании известного типа художник сочетает нередко элементы собственной фантазии, подсказанные текстом либреттиста (если не сам композитор автор либретто), с воспоминанием о живой подходящей модели. Так, например, Вебер, сочиняя «Фрейшюца», писал своей невесте Лине: «Курьезно, в какой разительной форме проявляется мое пристрастие ко всему, что стоит даже в самом отдаленном отношении к моей Лине. Энихен—как раз твоя роль!—больше всего привлекает меня к себе, и я неудержимо вынужден сочинять прежде всего те вещи, в которых с яркостью неизменно представляешься ты моему воображению. Таким образом, в шаловливой плутовке ты узнаешь свой портрет» (Письмо 1817 г., июль месяц. См. «Weber» v. L. Nohl, Univ. Bibl. N 1746). Подобным же образом Моцарт сделал свою невесту Констанцию отчасти моделью для оперы: «Похищение из Сераля» (первоначально: «Belmont und Constanze»)—текст арии «Ach, ich liebte, war so glücklich» сохранился, переписанный рукой Констанции (См. «Mozart», v. L. Nohl, Un. Bibl. № 1121). 2) Возможно слияние образов несколь-

них определенных моделей, это видим, например, у Федотова. Когда Федотов собирался писать «Вдовушку», то долгое время рассматривал виски детей Лебедева; после игр с детьми он сказал: «У меня есть теперь для «Вдовушки» лоб и виски, но недостает еще пары любящих глаз». Толстой говорит о том, как у него возник образ Наташи в романе «Война и Мир»: «Я взял Таню, перетолок с Соней (его жена и свояченица) — и вышла Наташа». Разумеется, здесь речь идет главным образом о сочетании внутренних черт характера. (См. Бирюков, т. II, стр. 32, 1908). Так же точно Репин, создавая картину: «Грозный и его сын», для лица последнего воспользовался двумя моделями: писателем Гаршиным и художником Мекком. Тургенев скомбинировал в типе жены Лаврецкого черты двух знакомых дам (См. Гутьяр «Тургенев»). 3) В процессе собирания черт для известного типа возможны и еще более сложные комбинации, а именно—*слияния образов фантазии, этюдов с живых моделей и подходящих типов из предшествующей истории искусства*. (См. выше стр. 210). Такие слияния можно проследить в процессе созидания Ивановым картины: «Явление Христа народу». «Для каждой головы он делал по нескольку этюдов карандашем и масляными красками, часто для мужских голов писал этюды с женщин, постоянно ища идеал для головы Иоанна и Христа. В римскую синагогу он ходил каждую пятницу и субботу, изучая движения, лица, характеры. К картине было сделано более 200 этюдов. «Часто вы видите около оконченной головы голову подходящего типа из числа знаменитых статуй в слепке из гипса и написанную в том же повороте. Например, около головы Христа—голова Аполлона, около поднимающегося старика — голова Лаокоона, около головы смеющегося раба—голова Фавна и т. п.». [См. «А. А. Иванов», (1806—1858), биографический этюд Михаила Боткина, 1880 г., стр. 10, 15-я]. А для всей картины было сделано 24 композиции (ib., стр. 13-я).

Своеобразный случай слияния художественных образов представляет творчество актера в отношении к произведению драматурга в том случае, когда актеру непосредственно известен быт, изображенный драматургом. Последний дает актеру материал для построения типа текстом роли и ремарками, актер же имеет в своем распоряжении из житейских наблюдений подходящие живые модели и воспоминания о них. Создается комбинация обоих комплексов представлений: тех, которые дал автор, наблюдавший жизнь с одной стороны, и актер, наблюдавший ту же жизнь с другой. Отсюда—разделение А. И. Островским актеров на два разряда: актеры с глазу и актеры по слуху. «Актер «с глазу» подводит роль под знакомый ему подходящий тип, старательно запоминает внешность, его ухватки, костюм; гримировкою воспроизводит характерные черты и играет, не отступая уже от запомненного им типа. Актер «по слуху» старается, наоборот, уловить характер роли по содержанию ее речи, по смыслу ее слов, по живости говора, по выбору выражений; эти актеры стараются представить себе весь характер изображенного лица по данным автора, а потом уже, поскольку могут, пригоняют его к сложившемуся в их голове облику костюмом, жестами и гримировкою. Короче, актер «по слуху» ищет характер лица в самой роли, и обыкновенно играет ее вернее, а актер «с глазу» ищет подходящий для роли тип, и его исполнение эффектнее (См.: «Толстовский ежегодник», 1912 г., стр. 29: «Клочки воспоминаний», А. Стахович).

В приведенных примерах, как и вообще в процессе творчества, на самом деле нет никакого слияния образов. Только предрассудок гербартианской школы, поддерживаемый Вундтом, может побуждать нас говорить о слиянии (Verschmelzung) образов. Когда Гальтон получил фотографический слитный образ нескольких лиц на одной пластинке, то можно было говорить о слиянии, сочетании или взаимодействии физико-химических процессов—отпечатков на пластинке,

но психические образы не могут сливаться, и мы никогда не переживаем пресловутого слияния образов. Если художник видел образ А и образ В, то у него может возникнуть образ С, частью сходный с А, частью—с В, но здесь просто возник в сознании новый третий образ, напоминающий оба прежние, слияние же или сочетание произошло между физиологическими процессами: α (соответствующим образу А) и β (соответствующим образу В): сложный процесс αβ сопровождается появлением в сознании образа С. Такое рассуждение, хотя и гипотетично, но по крайней мере имеет некоторый смысл. Ведь, два образа не две жидкости (напр., спирт и вода), не два электрических тока—если мы не хотим предаться самому необузданному гилозоизму, материализуя психические процессы, то мы должны принять выражение «слияние образов» за то, что оно есть, а именно за метафору. В таком смысле мы и будем его употреблять.

Формирование типа или искание сюжета есть еще подготовительная стадия творчества. Чрезвычайно любопытен момент зарождения замысла сложного произведения. Тут надо отметить три факта: 1) общий аффективный тон произведения, который нередко символизируется художниками в звуковой или зрительной форме. 2) Образ центрального типа или события, как фокуса произведения. 3) Подчинение остальных моментов второму. «Чрезвычайно важно, чтобы произведение искусства имело в центре своем аффективный тон, который группировал бы вокруг себя многочисленные образы, составляющие самое произведение. Таким путем оно приобретает самое существенное качество, без которого ни одно произведение не живет—единство» (Paschal, 185). «По словам Гонкуров (Journal, I, 366), Флобер хотел передать в «Бовари» и в «Саламбо» впечатление в первом чего-то серого, во втором—пурпурного. У Флобера при возникновении этих произведений был чувственный тон, для которого серое и пурпурное были цветовыми эквивалентами». (Paschal, 186). Заду-

мывая оперу «Золотой Петушок», Римский-Корсаков говорил автору либретто В. И. Бельскому: «Опера представляется мне в виде павлиньего пера». Задумывая «Кащея бессмертного», Корсаков увидел в саду пышные ярко-красные маки — это было толчком к началу композиции. Увидев маки, Корсаков сказал: «Теперь я не могу не сочинить «Кащея». [Красные маки, как «цветы зла», растут в волшебном саду Кащевны—II-я картина]. Масенэ задумал первоначально «Короля Лагорского», «увидев простой картонный индейский ящик, на котором были изображены баядерки, раскачивавшие ноги и руки строго ритмически и параллельно друг дружке. Таково было первое откровение Индии, из которого возникла известная тема танцев, а потом и очертания всей оперы». (Paulhan: «Psychologie de l'invention», p. 23). Аналогичное явление описывает Вагнер. Вот как зародились «Мейстерзингеры»: «Сидя на балконе своей квартиры и глядя на простирающийся предо мною в волшебном освещении заходящего солнца «золотой» Майнц с катящим в отдалении свои величественые волны Рейном, я вдруг ясно и отчетливо почувствовал вступление к «Мейстерзингерам». Однажды, в минуту тоски, оно встало предо мною, как далекое воздушное видение. Я сейчас же записал его в том самом виде, в каком оно и сейчас находится в партитуре, где с величайшей определенностью проведены все главные мотивы драмы». (III, 241). Римский-Корсаков рассказывает о возникновении «Псковитянки»: «Помню, как, сидя однажды у себя (в квартире брата), я получил его записку с назначением дня от'езда. Помню, как картина предстоящей поездки в глушь, во внутрь России, мгновенно возбудила во мне прилив какой-то любви к русской народной жизни, к ее истории вообще и к «Псковитянке» в частности, и как, под впечатлением этих ощущений, я присел к роялю и тотчас же с'импровизировал тему хора встречи царя Ивана псковским народом» (Летопись, 1909 г., стр. 89). Глинка пишет о возникновении «Жизни за царя»: «Мое воображение предупредило однакож прилежного немца:

как бы по волшебному действию вдруг создался и план целой оперы, и мысль противопоставить рускую музыку польской. Наконец, многие темы и даже подробности разработки все это разом вспыхнуло в голове моей («Записки Глинки», стр. 101). Гете в письме № 811 приводит интересное предание о Шекспире: «Es kam Shakespeare der erste Gedanke zu seinem «Hamlet», wo sich ihm der Geist des Ganzen als unerwarteter Eindruck vor die Seele stellte und er die einzelnen Situationen, Charaktere und Ausgang des Ganzen in erhöhter Stimmung uebersah» u s. w. (См. книгу Reibmayr'a: «Die Entwickelungsgeschichte des Talents und Genies». 1908, 1-er B.).

Дильтей отмечает аналогическое явление у поэтов — Stimmungen, Gefühlslagen, в качестве исходного пункта процесса творчества. Шиллер по поводу возникновения «Валленштейна» пишет Гете в письме от 18 марта 1796 г.: Eine gewisse musicalische Grundstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee. (См. Dilthey: «Die Einbildungskraft des Dichters» in Philosoph. Aufsätze Ed. Zeller gewidmet. 1887). Альфиери рассказывает, что многие из его трагедий возникли во время или после слушания музыки. Подобные же переживания сообщаются Клейстом и Отто Людвигом. Чрезвычайно интересно указание И. Репина, при каких условиях была задумана его гениальная картина: «Иван Грозный и его сын»:—«Я очень люблю музыку. В детстве я не мог трех дней провести спокойно, чтобы не слышать музыки».—В 1881 г. в Москве Репин был на концерте. «В этой музыке я чувствовал: власть, любовь и месть. Когда я ехал с концерта, у меня голова была наполнена страшной музыкой Римского-Корсакова. У меня явилась мысль написать страшную, сильную картину, и сюжетом для нее я взял убиение Иоанном Грозным сына. Как теперь помню, тогда произвела на меня огромное впечатление «Месть» Римского-Корсакова. Возвращаюсь я к себе в Абрамцево, полный весь пережитых впечатлений, и мысли вихрем кружатся у меня в голове. Боже мой, какая сила! Для

живописи такая сила недоступна. Ну, в каком сюжете ее найти? А мысли и образы протекают... Разве в чем-либо историческом. И тут меня словно осенило:—А Иоанн Грозный—момент убийства сына. Этот сюжет захватил меня целиком» (Русская Молва, 17 янв. 1913 г.). Очевидно, здесь имеется в виду «Антар», в котором три последних части озаглавлены: жажда мести, жажда власти и жажда любви. В 1882 г. (а не 1881-м) году в Москве была всероссийская выставка (во второй половине лета), на которой исполнялась эта симфоническая сюита. Я нарочно привел много примеров этого замечательного явления, чтобы осветить природу «аффективного тона», который предваряет сложный замысел, и из которого, как punctum saliens яйца, развивается весь сложный художественный организм. Разумеется, об этом можно лишь гадать, но мне думается, что это смутно сознаваемое зерно всего произведения есть особое тонкое душевное состояние, в котором в неясной форме заключены и познавательные, и эмоциальные элементы [1]). Нечто подобное мы наблюдаем и в творчестве актера. Детальной разработке изображаемого характера предшествует образование в сознании актера известного «Grundton» роли, как бы она ни была многогранна и сложна. (См. об этом: Gregori: «Das

---

[1]) Быть может, к этому тонкому переживанию подходит понятие аффективного знака, введенное в психологию Поланом; это такое душевное состояние, в котором познавательные и интеллектуальные элементы сведены к минимуму, и которое замещает другие более отчетливые и сложные. Мы знаем, что познавательные процессы нередко замещают один другой, например, ощущение замещается образом, образ—словом. Подобное замещение возможно и в области чувствований. Наконец, целый комплекс организующихся идей и чувствований прежде, чем кристаллизоваться в сознании, может иметь своим представителем тонкое, но неясное аффективно-познавательное переживание, которое является как бы сигналом к их появлению. Нечто подобное Бергсон называет schême dynamique. «Мы разумеем под этим термином представление, которое заключает в себе не столько образы, сколько указания (indication) того направления, по которому надо двигаться, и операции, которые нужны для воссоздания образов в сознании». Только Бергсон здесь имеет в виду усилия припоминания, мы же—антиципацию творческого акта. По терминологии Джэмса—это психический обертон.

Schaffen des Schauspielers», 1899. Также: «Possart; «Der Lehrgang des Schauspielers», 1901).

Мы видели, как исключительно ярки память, воображение, эмотивность и другие данные художника; эти природные свойства упражняются художником в определенных направлениях. Он не только «полон образов» (выражение Дюрера), но образы, сюжеты и настроения до некоторой степени непреднамеренно систематизированы в его психофизической организации, собразно типическим наклонностям его артистической натуры. Его нервные центры заключают в себе «установку» или подготовку к выполнению сложных действий. Я бы назвал эту «установку» эстетической. Немецкие психологи Мюллер и Шуман выдвинули понятие установки (Einstellung), которое означает создавшееся путем упражнения расположение или тенденцию к автоматической деятельности моторного или сенсорного характера. В последнем случае мы имеем установку чувственного внимания. Эббингаус вводит понятие интеллектуальной установки, например, у Дон-Кихота—на рыцарей и благородных дам, у Канта—на категорический императив. «Эстетическая установка» представляет, думается мне, своеобразную разновидность этого физиологического понятия. (См. интересную статью П. Эфрусси: «Персеверация, как фактор нормальной психической жизни», 1910). Можно предположить, что эстетическая установка в процессе перевоплощения представляет совокупность четырех родов изменений в центральной нервной системе, образовавшихся благодаря продолжительному упражнению.

А) Общие изменения, происшедшие в ней параллельно процессам:

I) Наблюдения художника над своею душевною жизнью и телесными проявлениями чужой душевной жизни.

II) Естественного экспериментирования над собою и другими людьми.

III) Мысленного экспериментирования над собою и другими людьми.

B) Общие изменения, происшедшие в нервной системе параллельно образованию технических навыков (писательства, рисования, музыкальной композиции).

C) Специальные изменения, происшедшие параллельно таким же процессам (наблюдения и экспериментирования), но приуроченным к созданию определенного художественного произведения.

D) Специальные изменения, происшедшие благодаря особым техническим навыкам, приобретенным перед созданием данного художественного произведения.

Из этих четырех моментов два первые, A и B, предваряют процесс импровизации. Это вообще делает понятным возможность удачной импровизации, правда, лишь в виде небольшого произведения, рассказа, сцены, эскиза, романса, фортепианной фантазии, лирического или юмористического стихотворения [1]).

---

[1]) Когда-то пользовавшиеся большою популярностью импровизаторы, как итальянец Perfetti (1681—1747), увенчанный на Капитолии папою Бенедиктом XIII, швед Белльманн (1740—1795), англичанин Hook (1788—1841), француз Мéгу (1798—1865) производили при своих уличных и салонных выступлениях большой эффект, главным образом, звучной дикцией, ловкостью версификации и «вдохновенным» видом. Чтение записи их декламации обнаруживало большею частью великие поэтические несовершенства и бедность содержания в их произведениях. (См. статью «Improvisator» Enc. Britannica. Интересные подробности о драматической импровизации читатель найдет в статье Ник. Эрберга: «Об импровизации». (См. «Аполлон», 1912, № 10, стр. 52—62). Способность эта всегда предполагает большой навык, сильную память и специальную подготовленность. Например, при импровизациях на органе требуется основательное практическое знание контрапункта.

Для об'яснения секрета импровизации да и художественного творчества вообще, а, следовательно, и перевоплощаемости существует издавна в психологии гипотеза, которую в новейшее время защищает Майерс (Mayers) в своей интересной книге: «La personnalité humaine» (1910, 3-е изд.). Он обращает внимание на внезапность появления в сознании готового образа, происхождение которого представляется прямо чудом, если не предположить, что этот образ сформировался в «другом Я» художника—сублиминальном или подсознательном. Так, например, эту чудесную внезапность отмечает Ворд-

Для нас, изучающих способность перевоплощения, представляют особый интерес импровизации повествовательная и драматическая. У некоторых высокоодаренных актеров (как Горбунов) и писателей этот дар проявлялся в очень яркой форме. Пушкин удачно импровизировал рассказы перед своими лицейскими товарищами (уступая, однако, в изобретательности Дельвигу). «При таком случае, он еще в грубых чертах, разумеется, передал и две повести, им самим выдуманные: «Метель» и «Выстрел», которые позднее явились в повестях Белкина». (См. Анненков: «А. С. Пушкин»,

---

сворт, говоря: «Some lovely image in the song rose up full-formed, like Venus rising from the sea» (т. е. некий прелестный образ всплыл в песне в совершенно готовом виде, как Венера, выходящая из моря). Гипотеза «подсознательного Я» неприемлема для нас 1) потому, что она самопротиворечива, ибо предполагает сообщаемость сознаний («низшего» к «высшего»), а такое предположение, как я показал в статье о Гартманне, непонятно, и потому не может служить об'ясняющим принципом (см. Русская Мысль. 1906, «Эд. ф. Гартманн»«); 2) она, даже в том случае, если бы не была самопротиворечива, ничего бы не об'ясняла, а только перемещала бы загадку в другое место. Если готовый образ, так сказать, «подается» сублиминальным сознанием в высшее сознание, то является вопрос, как возник «готовый образ» в сублиминальном сознании? Чтобы ответить на этот вопрос, надо предположить существование второго сублиминального сознания и т. д. до бесконечности. «Подсознательное надо понимать, как смутно сознаваемое и непреднамеренно совершаемое, но привходящее в то же сознание. С этой последней точки зрения возможно допустить с известными оговорками и вышеприведенный рассказ Майерса о сочинении во сне Стивенсоном фабул маленьких рассказов. По этому поводу Бергсон делает весьма правдоподобное предположение. Он думает, что Стивенсон создавал свои коротенькие рассказы не во сне, а в состоянии полузабытья, так как во сне в собственном смысле слова творческая работа личности невозможна. (См. Анри Бергсон: I) Психофизиологический паралогизм. II) Сновидение. 1913 г., пер. Флоровой, стр. 41—42-я). Соображения Бергсона как будто подтверждаются одним интересным свидетельством Вагнера. В бытность свою в Италии после бессонной ночи, проведенной в лихорадке, Вагнер совершил длинную утомительную прогулку. «Вернувшись после полудня, смертельно усталый, я растянулся на жесткой кровати в ожидании желанного сна. Но он не приходил: я впал в какое-то сомнамбулическое состояние: внезапно мне показалось, что я погружаюсь в быстро текущую воду. Ее журчание представилось мне в виде музыкального аккорда Es-dur. Он неудержимо стремился дальше в фигураль-

1873, стр. 18-я). В этом отношении весьма любопытны сообщения брата Чехова о его изумительной способности импровизировать комические сцены и рассказы. «А. П. чуть не каждый день выступал у себя в семье в своих собственных импровизациях. То он читал лекцию и изображал при этом старого профессора, то выступая в роли зубного врача, то представлял афонского монаха. Его первое произведение, напечатанное им в «Стрекозе» («Письмо к ученому»), составляет собою именно одну из его лекций, которую он в лицах разыгрывал перед нами. Аккуратно каждый вечер за ужином, изменив голос и становясь совершенно неузнаваемым, он рассказывал какую-нибудь смешную историю, от которой у всех нас начиналось колотье в боках». (См. сборник статей: «Чехов», 1910, стр. 269. Воспоминания М. П. Чехова). О наклонности Достоевского к шуточным драматическим импровизациям (в виде пародии на сцену из «Гамлета») сообщает в своих воспоминаниях фон-Фогт («Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», стр. 118, 412).

Несомненно, для импровизированного перевоплощения нужна прочная установка в этом направлении в личности художника, и она, действительно, была налицо, благодаря начитанности, непрестанной наблюдательности и упражнению. Мы указывали выше на колоссальную начитанность Пушкина. Он пользовался ее плодами и в им-

---

ных орпедуло. Эти орпедуло являлись мелодическими фигурациями возрастающей страсти, но чистое трезвучие Es-dur не изменялось—его длительность, казалось, придавала бесконечное значение элементу, в который я погружался. Пробудился я из своего полусна с грустным ощущением, что волны сомкнулись высоко надо мною. Мне пригрезилась увертюра: «Золото Рейна», с которою я носился, не будучи в силах овладеть ею вполне». (Рихард Вагнер: «Моя жизнь». т. III-й, стр. 54-я, 1912). Вполне возможно также, чтобы м ы с л ь о сочинении какого-нибудь произведения возникла во сне. Примером тому может служить случай из жизни Даргомыжского. Н. Н. Римский-Корсаков в своих интересных воспоминаниях о Даргомыжском («Русская Молва», № 53-й) сообщает, что, по словам Даргомыжского, он однажды «видел сон, будто какой-то голос сказал ему, что он должен написать музыку на пушкинского «Каменного Гостя».

провизациях. Так, например, он однажды восхитил товарищей импровизацией «о двенадцати спящих девах», умолчав об источнике, откуда он почерпнул фабулу. (Анненков: «Пушкин», стр. 18-я). «Я думаю, — пишет Куприн, — что всегда с утра до вечера, а может быть даже и ночью, во сне и бессоннице, совершалась в нем незримая, порою даже бессознательная работа, работа взвешивания, определения и запоминания» (курсив мой. И. Л.). (Воспоминания Куприна о Чехове). Чехов очень образно описывает, как на почве подобной установки кристаллизуется внезапно какой-нибудь небольшой рассказ: «Посмотришь на жизнь, на людей... Потом гуляешь где-нибудь в Ялте на набережной, вдруг пружинка в голове «чик» — и готов рассказ». («Чехов», стр. 286, воспоминания А. Федорова). С этими словами Чехова интересно сопоставить одно место в его письме А. С. Суворину, которое указывает на богатство образов, вынашиваемых художником в его духовной лаборатории: «У меня в голове томятся сюжеты для пяти повестей и двух романов. Один из романов задуман уже давно, так что некоторые из действующих лиц уже устарели, не успев быть написаны. В голове у меня целая армия людей, просящихся наружу и ждущих команды», (Письма А. П. Чехова, т. II-й, 1912, стр. 199-я).

VIII.

У поэта-об'ективиста «Grundstimmung» связано с каким-нибудь особенно ярким лицом или событием будущего произведения. Возникновению образа предшествует комплекс неясных очертаний и настроений, который вдруг кристаллизуется, оформляется в отчетливое чувствование и ясный центральный образ, около которого уже группируются другие лица, и сюжет развивается. Таким образом, известное лицо или событие играет роль фокуса всего произведения, остальное располагается в известной перспективе по отношению к этому центру. Толстой указывает на важность этой перспективы, Зола

замечает, что и описания в романе должны отвечать этой цели. Он определяет описание, как изображение среды, определяющее и дополняющее человека, и замечает, что даже прекрасные описания могут вредить целому произведению, поскольку они не содействуют освещению духовного мира героя (например, у Теофиля Гòтье). (См. Le roman experimentale). Интересное замечание делает Чехов: «Из массы героев и полугероев берешь только одно лицо — жену или мужа—кладешь это лицо на фон и рисуешь только его, его и подчеркиваешь, а остальных разбрасываешь по фону, как мелкую монету, и получается нечто вроде небесного свода: одна большая луна, а вокруг нее масса очень маленьких звезд. Луна же не удается, потому что ее можно понять только тогда, если понятны и другие звезды, а звезды не отделаны. И выходит у меня не литература, а нечто вроде шитья Тришкиного кафтана». (Письма А. П. Чехова, том II, 1912, письмо А. С. Суворину, 27 окт. 1888 г.). «Припоминаю, — пишет Вагнер, — что прежде, чем взяться за настоящее выполнение «Летучего Голландца», я набросал балладу Сенты 2-го действия и написал стихи к ней и мелодию. В нее я бессознательно вложил тематическое зерно всей музыки оперы.... мне надо было шире и полнее развить тематические ростки, которые заключались в балладе... Я поступил бы совершенно неосмысленно, как оперный композитор, если бы придумывал новые мотивы для того же настроения, повторяющегося в разных сценах». («Мемуары», IV, 413). Ибсен говорит: «Прежде чем занести на бумагу одно слово, мне надо вполне овладеть возникшими у меня образами — заглянуть во все уголки их души. Я всегда исхожу от индивидуума [1]). Явления, сценические картинки, драматический ансамбль, все это приходит после само собою, и

---

[1]) Л. Мейер верно замечает, что у Ибсена центральный герой обыкновенно бывает поставлен между двумя типическими женскими фигурами, которые борются за душу и судьбу его. (См.: «Г. Ибсен», стр. 9-я).

я нисколько об этом не беспокоюсь, раз только я вполне овладел индивидуумом во всей его человечности. Мне необходимо также видеть его перед собою во-очию всего с внешней стороны до последней пуговицы, его походку, манеру, голос. А затем уже я не выпущу его, пока не совершится его судьба». Гончаров замечает: «У меня всегда есть один образ и вместе главный мотив, он-то и ведет меня вперед, а по дороге я нечаянно захватываю, что попадется под руку, т.-е. то, что близко относится к нему. Тогда я работаю живо, быстро, рука едва поспевает писать, пока я опять не упрусь в стену. Работа, между тем, идет в голове, лица не дают мне покоя, пристают, позируют в сценах, я слышу отрывки их разговоров — и мне часто казалось, прости Господи, что я это не выдумываю, а что это все носится в воздухе около меня, и мне только надо смотреть и вдумываться». «Более всего необ'яснимо, как аксессуарные явления и детали, представляющиеся в дальнейшей перспективе общего плана отрывочно и отдельно в лицах, сценах, повидимому, не вяжущихся друг с другом, потом как будто сами собою группируются около главного события и сливаются в общем строе жизни». («Лучше поздно, чем никогда»). «Сначала,— пишет Тургенев, — начинает носиться в воображении одно из действующих лиц, в нем поражает нечто особенное, затем эта Фекла, этот Петр, этот Иван удаляются, пропадают неизвестно куда, но впечатление, им произведенное, зреет. Я сопоставляю это лицо с другими лицами, создается у меня целый особый мирок. Затем нежданно-негаданно является потребность изобразить этот мирок. (См. Гутьяр: «И. С. Тургенев»). Приведенные примеры указывают, что в процессе перевоплощаемости и созидании целого мира типов есть известный рельеф в виде одного господствующего типа; в сложном произведении, конечно, могут быть несколько таких типов. Очень интересный пример борьбы между двумя назревшими сюжетами представляет рассказ Вагнера о зарождении поэтических сюжетов «Мейстерзингеров» и «Лоэн-

грина». Я разумею не фабулу обоих произведений, а самый текст. Фабула была известна Вагнеру раньше, здесь речь идет о самом поэтическом творчестве. «Однажды во время прогулки, я скомпановывал целую комическую сцену, в которой сапожник Сакс с молотком в руке, в качестве признанного поэта, дает самому «метчику» урок надлежащей версификации, в отместку за его педантические придирки к другим. Две фигуры выросли предо мною, как живые: «метчик» с его доской, исчерченной меловыми знаками, и Ганс Сакс, держащий высоко в воздухе башмак, маркированный оттенками сапожного молотка. Оба доказывают одним и тем же способом, что песня пропета плохо. Тут же моментально представилась мне узкая извилистая улица Нюрнберга с соседями, со сбегающимся в тревоге народом, с уличной дракой, как заключение второго действия. Вся моя комедия мейстерзингеров выяснилась передо мной с такой отчетливостью, что я счел возможным, в виду веселости сюжета, заняться им немедленно и занести его на бумагу. Так я и сделал, надеясь, таким образом, избавиться от преследовавшего меня Лоэнгрина». Но Лоэнгрин в этой борьбе сюжетов одержал перевес. Сев в ванну, Вагнер почувствовал «такое острое желание приняться за Лоэнгрина, что, не досидев положенного часа, он оделся и, как безумный, помчался домой, чтобы излить давившее его настроение на бумагу». (Р. Вагнер: «Моя жизнь», мемуары, 1911, II, стр. 91). Подобную же борьбу сюжетов описывает Римский-Корсаков: различные сюжеты привлекали его внимание от времени до времени, «не вызывая, однако, осуществления в действительности». «Таким образом, сюжеты «Царской невесты», «Сервилии» и «Садко» не раз проносились предо мною и соблазняли приняться за них». (Летопись, 1909, стр. 271-я). Возможна иногда параллельная разработка нескольких сюжетов в душе художника, так что перевоплощаемость развивается зараз в нескольких направлениях перемежающимся образом. Анненков приводит тому поразительные примеры в творчестве Пушкина при сочинении

«Бориса»: «С первого монолога Пимена, со стиха: «Немного слов доходит до меня», Пушкин покидает летописца, набрасывает строфу из «Цыган», стихотворение «Сожженное письмо», XVII-ю и XXIII-ю строфы «Евгения» (IV глава) и возвращается к нему с пророческим сном Григория etc. «Онегин» во многих местах «п е р е р е з ы в а е т», таким образом, «Бориса Годунова» в процессе творчества. (См. П. В. Анненков: «А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений», 1873 г., стр. 134).

Мы подошли теперь к самому важному пункту нашего исследования, к вопросу, как воссоздает художник «чужое Я». Мы видели, что материал для своих художественных перевоплощений художник черпает из опыта, не из мистического сверхразумного откровения; что «чужое Я» не врожденная идея, но постройка воображения и чувств, сообразная с телесными проявлениями окружающих нас индивидуумов. Но это «сообразование» наше с чужими телесными проявлениями, представляет ли оно умственное заключение по аналогии или нет? На этот вопрос мы должны ответить, что в большинстве случаев познание «чужого Я» совершается не путем умственного заключения по аналогии, но иным путем; этот путь, однако, нельзя назвать интуитивным в том смысле, какой придают этому слову мистицисты. Мы не познаем непосредственно чужих душевных состояний, и мы не познаем их (в большинстве случаев) и путем вывода. Здесь имеется третий непредвиденный путь, который снимает антиномию интеллектуализма и мистицизма. Когда я вижу чужое лицо с известной экспрессией, я воспринимаю, скажем, n чувственных качеств (известную совокупность зрительных и моторных ощущений), но я воспринимаю эти n ощущений не как алгебраическую сумму безразличных друг ко другу психических элементов — сверх n различных ощущений, я получаю еще n+1-е чувство, которое соответствует комбинации или группировке этих элементов — то, что Эренфельс назвал к а ч е с т в о м ф о р м ы — Gestaltqualität. Таким образом, моментальная экспрессия

человеческого лица схватывается мною сразу, как целое, вызывающее во мне, кроме n ощущений, n+I-е чувство целостного впечатления (Totalimpression Гомперца) [1]), которое в силу прежних опытов непроизвольно ассоциируется у меня с настроениями и переживаниями, подобными душевным состояниям наблюдаемого мною лица. Последнее обстоятельство может и не иметь места: я могу видеть плачущего, переживать целостное впечатление от выражения его печали и в то же время не заражаться симпатически его печалью. [2]). Целостное впечатление экспрессии (n+I-е переживание) так тесно срослось с телесными проявлениями, что мы проэцируем этот добавочный психический процесс в тело другого человека. Мы видим печальную улыбку, счастливое выражение глаз, нервный взор, злобную усмешку. Подобно тому, как мы об'ективируем вторичные качества (цвета, вкусы, запахи и т. д.), так точно мы об'ективируем и целостные впечатления, хотя фактически их источник суб'ективный. Вот почему нам кажется, что мы прямо видим, интуитивно постигаем чужое Я, его переживания. Это иллюзия, но она неизбежна [3]). Проэцируя в воображаемого героя целостное впечатление, соответ-

---

[1]) См. мою статью «Патэмпиризм Г. Гомперца» Жур. Мин. Народн. Просвещения, 1908.

[2]) Вследствие притупления чувствований от повторения

[3]) Витасек, а за ним Урбан, мне кажется, первые указали на факт огромной важности, а именно на то, что целостное впечатление непроизвольно об'ективируется нами в созерцаемое лицо (реального человека) или в образ (художественный тип). Мы не можем видеть в чужом теле или в образе фантазии интуитивно, т. е. непосредственно, гнев или зависть, но мы видим или слышим целостное впечатление, порождаемое комплексом зрительных (моторных или звуковых) ощущений во внешнем восприятии (тоже применимо и к образу фантазии), и инстинктивно присоединяем к нему соответствующие «фиктивные» чувства в самих себе. См. Urban: «On valuation».

ствующее эстетической эмоции, переживаемой поэтом, последний получает иллюзию, будто он созерцает не только внешность, но и внутренний мир героя об'ективированным, включенным в образ статуи, картины [1]), или в образ фантазии художника, достигающий в процессе творчества нередко яркости галлюцинации. Таким образом, сознание художника является разделенным на следующие составные части: I) Об'ективированный типический образ фантазии, который окрашен чувством реальности, хотя и несколько иного порядка, чем реальность окружающей будничной обстановки, и целостное впечатление, которое тесно связано с этим образом. II) Эстетические чувствования, переживаемые творцом в качестве данных извне, принадлежащих изображаемому герою, будем называть их вместе с Фолькельтом предметными. III) Личные чувствования поэта, аффективное его отношение к изображаемым лицам, иногда выражающееся по завершении творческого процесса в сильных эмоциях. Я приведу ряд примеров, иллюстрирующих: а) процесс вчувствования поэта в изображаемое лицо, б) яркость об'ективации и в) отзвучия личных чувств поэта по отношению к герою.

I) Процесс вчувствования. Чтобы войти в душу своего героя, поэт должен стремиться к переживанию аналогичных чувств или невольно переживать их. Флобер пишет об «Искушении св. Антония»: «Я сам был Антонием» (Reik, «Versuchung d. heil. Antonius», 1911, 185). Мусоргский: «В «Борисе» я сам был Борисом». («Переписка со Стасовым», стр. 31). Глюк: «Когда я сочиняю оперу, я забываю все, я ставлю себя на место моих действующих лиц, а сердце подсказывает мне, что они должны петь». Вот, что пишет Вагнер об Эльзе: «Помню, что при этом стремлении к отчетливости концепции я все с большей и большей определенностью стал улавливать

---

[1]) У актера собственное тело является «носителем» души героя, но и у него моменту об'ективации соответствует известный мысленный образ или рисунок, когда он обдумывает роль.

сущность женского сердца, которую я должен был воссоздать в образе любящей Эльзы. Художник может достигнуть убедительности в изображении лишь тогда, когда он сам в состоянии с полным сочувствием перевоплотиться в изображаемое им существо» («Мемуары«, IV, 380). Глинка пишет в своих записках: «Сцену Сусанина в лесу с поляками я писал зимою; всю эту сцену, прежде чем начать ее писать, я часто читал с чувством вслух и так живо переносился в положение моего героя, что волосы у меня самого становились дыбом, и мороз подирал по коже», («Записки Глинки», 106). Любопытно, что Глинка с целью проникнуть в дух фанданго, учился его плясать: «Начинают гитары, потом почти каждый из присутствующих поет по очереди свой куплет, и в это время в одну или в две пары пляшут с кастаньетами. Эта музыка и пляска так оригинальны, что до сих пор я не мог еще совершенно подметить напева, ибо каждый поет по-своему. Чтобы вполне уразуметь дело, учусь три раза в неделю (за 10 фр. в месяц) у первого здешнего танцовального учителя и работаю руками и ногами. Вам это, может быть, покажется странно, но здесь музыка и пляска неразлучны». (Письма, т. I, 1907, стр. 249—250-я). Глинке в это время было 42 года. Крамской сообщает о картине «Христос в пустыне»: «На каждого человека хоть раз в жизни находит раздумье, пойти ли направо или налево, расширяя дальше мысль, можно догадываться о подобных исторических кризисах... И вот я однажды, когда особенно был этим занят, гуляя, работая, лежа и т. д., вдруг увидал фигуру, сидящую в глубоком раздумьи... Кто это был? По всей вероятности, это была галлюцинация». André Morel в книге: «Un mois à Rome» пишет: «Однажды Аннибал Каррачи, придя к Доменикино, застал его прохаживающимся по комнате со свирепым и угрожающим видом. Доменикино об'яснил изумленному Карраччи: «Я изучаю солдата, угрожающего св. Андрею». Вебер писал своей невесте Лине, сочиняя «Фрейшюца», следующее: «Мною совершенно овладела одна девушка, очаровательность ее я

не в состоянии тебе описать, ну да, короче сказать, она моя невеста. Факт этот оказывается вдвойне преступным, ибо она в то же время невеста другого человека. Но это для меня не только не имеет никакого значения, но непонятным образом еще более привязывает к ней, да, уж я тебе откроюсь во всем! Только она живет в моей фантазии, каждое мгновенье ее образ носится передо мною. Но и с ее стороны взаимность ко мне несомненна, ибо она, не покидая меня ни на мгновенье, отправляется и спать вместе со мною. Она, ведь, даже покинула дом своего отца, чтобы всецело принадлежать мне! Есть ли еще высшее доказательство любви? Я, с своей стороны, плачу тем же. Она пришла ко мне в своей наготе, я напою ее кровью моего сердца и приодену ее в лучшее, что имею. О, моя возлюбленная Агата, часто восклицаю я, останешься ли ты верной мне?» (См. «Weber», w. L. Nohl, Univ. Bibl. № 1746, S. 54—55). Полан приводит изумительный отрывок из одного письма Флобера: «Надо очень любить тебя, чтобы писать тебе сегодня вечером — ведь я страшно утомлен, у меня на голове точно железная каска надета: начиная с двух часов пополудни сегодня (за вычетом минут 25 на обед) пишу «Бовари». Я присутствую на их поездке верхом; чувствуешь жару до пота, горло пересохло. Вот один из редких дней моей жизни, который я провел в полнейшей иллюзии от начала до конца! Теперь в шесть часов, когда я пишу, каждое слово бьет по нервам, я до того был увлечен..... я так глубоко чувствовал переживания моей героини, что я побоялся сам заразиться взаправду ими, я поднялся из-за стола и открыл окно, чтобы успокоиться; у меня теперь сильно болят колени, спина и голова, какая-то истома болезненно нервно ощущается мною, и, так как я весь в любви (dans l'amour), то надо, чтобы я, прежде чем лечь спать, послал тебе их ласки, поцелуи и все помыслы, какие у меня есть. Какое наслаждение писать, не быть больше собою, претворяться в изображаемые существа! Сегодня, например, зараз и мужчина, и женщина, и любовник, и любовница, я катался верхом в лесу в осенний полдень под желтою ли-

ством, и я был лошадями, листьями, ветром, речами моих героев и красным солнцем, от которого они опускали веки глаз, отуманенных любовью». (Paulhan: «Psychologie de l'invention», 41).

Самый процесс вчувствования в известный тип может возобновляться в душе художника неоднократно уже после создания этого типа, причем вносятся поправки или дополнения. Так, Достоевский пишет в одном письме: «Я... сцену тотчас же и записываю так, как она мне явилась впервые, и рад ей, но потом целые месяцы, год обрабатываю ее, вдохновляюсь ею по нескольку раз (потому что люблю эту сцену) и несколько раз что-нибудь прибавляю к ней или убавляю». («Письма», стр. 113). Процессу вчувствования художника в настроения изображаемого лица могут благоприятствовать его случайные личные переживания, имеющие аналогию с переживаниями его героя или в виде сходства обстановки, или в виде сходства настроений, или в виде сходства и обстановки, и настроений. Тогда происходит как бы вкрапливание (Einschaltung, intercalation) лично пережитого и художественно претворенного в духовный мир героя. Приведу несколько примеров. Настроение, породившее у Глинки известное трио в «Жизни за Царя»: «Не томи, родимый», выросло на почве его страстной любви к невесте. (См. «Записки Глинки», стр. 103). «Надежда свидания, — пишет Глинка своему другу Ширкову (с которым он очень желал свидеться), подкрепила меня еще недавно новым и, могу сказать, счастливым вдохновеньем, я написал финал IV акта (сцену ревности)». Эта сцена заканчивается ансамблем—маршем, Руслан и с ним другие устремляются в отчизну, выражая надежду на пробуждение княжны. (См. письма Глинки, изд. Финдейзена, 1907, т. I, стр. 88-я). «Эти чудовища, скелеты и мертвые головы (в фантастической комнате Степанова) гармонируют с теперешним состоянием души моей» (ib., 89). В комнате Степанова Глинка прожил месяц, и здесь именно и была сочинена первая половина

сцены с Головою, то-есть, сцена Руслана с чудовищем среди костей и скелетов «тлеющих витязей» (до рассказа Головы). Берлиоз, желая сочинить кантату на «5 мая» с хорами, вдруг не находит подходящего припева:

Pauvre soldat je reverrai la France,
La main d'un fils me fermera les yeux!

Он пробует вдохновиться, но тщетно. Два года спустя, желая покончить с собою, он бросается в Тибр и, убедившись в том, что лишь промочил себе ноги, выходит на берег, напевая ту музыкальную фразу, которую тщетно искал. (Paulhan, «Psychologie de l'invention», 2 изд., стр. 24). При сочинении «Тристана» Вагнеру не удалось написать музыку к стихам: «В твоих об'ятьях, свято отдавшись тебе».... произошла остановка в работе. «Но вдруг постучался ко мне мой добрый гений, моя прекрасная муза, и все осветилось в одно мгновенье. Я сел за рояль и стал писать с такою стремительностью, как будто я все уже давно знал наизусть».. («Мемуары», IV, 277). Римский-Корсаков пишет о том, при какой обстановке задумывалось «Садко» (опера): «Помнится, местом для сочинения такого материала служили для меня длинные мостки с берега до купальни в озере. Мостки шли среди тростников, с одной стороны виднелись большие ивы сада, с другой раскидывалось озеро Немо. Все это как-то располагало к думам о «Садке» (Летопись, 1909, стр. 303). Точно так же обстановка в Стелеве отвечала образам и месту действия «Снегурочки» (Летопись, 1909, 204). [1]). Половецкий марш написан Бородиным в 1874 г. и навеян чтением описания у одного путешественника казней у японцев. В сентябре 1871 г., живши в Рузе, Бородин был задержан при попытке выехать в С.-Петербург разлившейся Москвой-рекой. «А. П. постоял некоторое время на берегу. А берег в том месте был крутой, и с него уныло

---

[1]) См. мою статью о творчестве Р. Корсакова. Русская Мысль, 1910.

было смотреть на разгулявшуюся реку, на серые, грустно прыгающие и катящиеся волны. А. П. вернулся назад; ему отрадно было лишний день провести со своими; но он не мог отделаться от впечатления, рожденного в нем только что виденной картиной. Он сел за фортепиано, и у него сразу целиком вылилось ариозо Ярославны: «Как уныло все кругом!»; каватина Владимира Игоревича появилась около 1877 г. под впечатлением некоего романического приключения. В Бородина страстно влюбилась одна девушка. (А. П. Бородин, «Жизнь и переписка»). «Унылое перекликание гондольеров, — пишет Вагнер, — в Венеции — жалобный вопль; напев не сохранился в памяти: «слишком сильно было волнение, какое я тогда испытал». Эти впечатления «жили в душе моей вплоть до завершения второго акта «Тристана». Может быть, они и внушили мне намеченные тут же в Венеции длинно протяжные жалобные напевы пастушьего рожка в начале третьего акта». («Мемуары», III, 137). Вагнер пишет по поводу «Моряка Скитальца»: «Во время ужасного морского путешествия, длившегося четыре недели и приведшего меня к берегам Норвегии, передо мною снова всплыл образ «Летучего Голландца». Мои страдания вдохнули в него душу. Разыгравшаяся буря, клокотание волн, скалистые фиорды севера и суета на корабле дали ему определенные очертания, определенные краски» («Мемуары», IV, 345). Биограф скульптора Константина Менье Camille Lemonier («Constantin Menier», 1904, 58) рассказывает, что Менье был страшно потрясен гибелью двух своих сыновей. Свои страдания он после этого несчастия перевоплотил в два произведения, весьма мучительного содержания: «Ecce homo» и «Le supplice» — Лемонье говорит, что в этих произведениях проявляются «мистические аналогии со стигматами и ранами осиротелого отца». Антокольский пишет: «чем более люди бесят меня, тем лучше будет «Иван Грозный» (Письма).

Иногда художник вкрапливает известное настроение лица А из одного своего произведения в характеристику лица В в другом произведении—в тех случаях, когда пере-

живание или ситуация сходны между собой. Tièrsot в своей книге: «Gluck» (1910) рассказывает, что обращение к подземным божествам в опере «Армида»: «Venez, venez, Haine implacable» «есть слегка измененная ария («Presso l'ondo d'Acheronte»), которая есть также обращение к божествам Аида. Вагнер использовал «Грезы» для любовного дуэта во втором акте «Тристана». Также Мусоргский, не пожелав довести до конца оперу «Саламбо», воспользовался некоторыми элементами музыки, передающей смерть героини, для передачи агонии «Бориса Годунова», разумеется, внеся соответственные изменения. Точно так же Римский-Корсаков, задумав писать оперу «Стенька Разин», изобрел нежную мечтательную тему для характеристики восточной княжны, любовницы Стеньки. Когда автор охладел к сюжету, он воспользовался этой темой для характеристики Шемаханской царицы в «Золотом Петушке». («Ответь мне, зоркое светило»). Бородин величественную музыку жреца из коллективного балета «Млада» использовал для подходящего места в «Игоре». Мне думается, что в музыке такие «вкрапливания» возможны чаще, чем в других искусствах, благодаря меньшей определенности характеристик и возможности внести в них без ущерба значительные изменения.

О вчувствовании актера мы уже говорили выше. Спор о том, «переживает ли актер, играющий Лира, его трагедию или помышляет об икре и устрицах в самом разгаре своей игры», как заметил Теодор Лессинг, спор старый. Его затрогивал, как мы видели, Дидро, также Людвиг Тик, Лессинг, Готшед и Шлегель. Наряду с Анри производил по этому вопросу анкету Уиллъям Арчер; хотя давались прямо противоположные ответы, но это происходило, по словам Лессинга, лишь потому, что одни актеры хотели, отвечая, подчеркнуть свою чувствительность, а другие — свою способность управлять чувствами. Хотя возможно и часто встречается виртуозное «искусство представления» без переживаний, но у всякого великого актера есть налицо и искусство переживания. В раздвоении Я актера, как указывает Т. Лессинг, возможны два случая: 1) Фик-

тивная личность роли может завладеть реальной личностью актера. Это мы, например, видим у Росси, как он рассказывает в одном письме: «Собственная реальная жизнь начинает казаться ему какою-то далекой и похожей на грезу. Он с содроганием замечает, что на стремительный поток сменяющихся в нем чувств он глядит чуждыми ему глазами и прислушивается чуждыми ему ушами. Он чувствует себя как-то искусственно, каким-то инструментом, на котором в нем играет другое существо. Да, роль является для него вампиром, высасывающим из него его личную жизнь». 2) Но возможен обратный случай, который может оказаться для старого актера трагическим. Роль, прежде удавшаяся, может вдруг оказаться не поддающейся усвоению. Это может случиться, если актер, в'игравшийся в известную роль, вдруг увидит ее в исполнении другого актера. Подобное обстоятельство может сбить его с позиции, и перевоплощение окажется уже неосуществимым. («Der Fröliche Eselquell», v. Th. Lessing: «Das Schauspielers Doppel-Ich», 129—146) [1]).

Перевоплощаемость актера может быть парализована: 1) Расхолаживающим действием на его душу бездарного партнера. Садовский рассказывает о своем первом дебюте в опере Мегюля: «Иосиф»: «Покуда я еще был один на сцене, я мог забыться, мог вообразить себе, что я—настоящий Иосиф, что расхаживаю не по театральным подмосткам, а попираю ногами настоящую землю египетскую, что я окружен роскошными растениями богатой природы, а не намалеванными кулисами, изображающими деревья. Дав волю фантазии и увлечению, я бы еще долго мог воображать себя неподдельным сподвижником фараона египетского, если бы не явился на сцену новый

[1]) См. также Dramaturgische Blätter», Tieck, (B. II, 306—311), 1826 года. Здесь ставится вопрос: «Soll der Schauspieler während der Darstellung empfinden, soll er kalt bleiben?» Он указывает, что артисты расходятся в показаниях по этому пункту. Так, например, Clairon играл без вчувствований, Dusmenil—с увлечением ролью. Schroeder мог во время сцены безумия Лира делать тихонько юмористические ремарки своей партнерше. (См. выше стр. 191-ю).

актер (Ефремов), отличавшийся, как нарочно, плохим и в особенности ненатуральным исполнением своих ролей». При появлении этого актера, Садовский «точно свалился с неба в преисподнюю». «Увидел я, что я не Иосиф Прекрасный, а он — далеко не приверженец мой, и что оба мы в настоящую минуту потешаем публику». (Воспоминания В. В. Садовского, Русская Старина, 1875, т. XII, стр. 211). Наоборот, удачный партнер содействует процессу перевоплощаемости. Щепкин рассказывает, как удачная игра Самарина (Чацкий в последней сцене) побудила его войти в роль Фамусова: изображая последнего, он стал от души смеяться над сумасшествием Чацкого (См. Варнеке: «История Русского театра», т. II). 2) Недостатками пьесы, которые препятствуют тому, чтобы «переселиться в роль всем существом», по выражению актера Писарева. Плохого актера эти недостатки окончательно губят в данной роли. Хороший актер пытается их сгладить по возможности. (Варнеке: «История русского театра», 1910, стр. 323, цитата из статьи Писарева о «Грозе» Островского).

И у актера можно указать случаи, когда сходство реальной обстановки с обстановкой, в которой находилось изображаемое лицо, благоприятствует процессу перевоплощаемости. Росси рассказывает, что, под'езжая на пароходе к берегам южной Америки, он в качестве участника в литературно-музыкальном вечере, в пользу матросов должен был продекламировать поэму: «Последние часы Христофора Колумба». Он взошел на площадку штурмана и начал декламировать. «Казалось, что и теперь, как тогда, Колумб видел перед собою всю эту отчаянную ватагу галерных гребцов, потерявших веру в него... Не знаю, что произошло со мною, но мне казалось, что я никогда, ни даже в тот час, когда явился впервые перед публикой с «Гамлетом», «Отелло» и «Лиром», не был так наэлектризован, как в эти минуты. Я чувствовал, что во мне трепетала душа моего героя, чувствовал, как слезы текли по моим щекам, и видел такие же слезы на загорелых ще-

ках матросов, не спускавших с меня глаз. Когда я воскликнул: «E la terra! E la terra!», сотни голосов подхватили мой крик, и один голос, голос капитана, заглушая другие, произнес это слово по-английски, указывая на туманную даль. Я не мог докончить последнего стиха: земля, действительно, виднелась вдали. Мы подходили к порту Пернамбуко». («50 лет артистической деятельности Э. Росси», 1896, сост. С. И. Лаврентьева, стр. 148).

Поэт далеко не всегда симпатически переживает чувства изображаемых им лиц, особенно второстепенных и эпизодических персонажей: он может представлять себе в воображении целостное впечатление от внешности изображаемого типа, не вызывая в себе соответствующих симпатических эмоций, как это бывает и в жизни, при наблюдении душевных проявлений живых людей. (См. выше, стр. 237-ю). У второстепенных и заурядных художников и актеров, мне думается, отсутствие симпатических переживаний — общее правило.

II) С процессом вчувствования тесно связана об'ективация образа и вера в его реальность. Хотя яркость об'ективации приближается у художников-об'ективистов нередко к галлюцинации, хотя многие из великих художников имели галлюцинации, — в живописи и пластике есть ряд визионеров от Челлини до Блэка и Врубеля, — тем не менее Дильтей, мне кажется, совершенно прав, проводя глубокую грань между эстетическими видениями художников и галлюцинациями душевно-больных. Вера художников совершенно особого порядка — она связана с сознательным введением себя в иллюзию («counterfeit belief» по Юму, bewusste Selbsttäuschung, по выражению Конрада Ланге, illusion volontaire, по Сурио). Философ Дильтей говорит об этих иллюзиях: «an die man glaubt und doch nicht glaubt», буквально то же, что сказал когда-то Майков:

И ты невольно сим явленьям
Даруешь жизни красоты,

И этим милым заблужденьям
И веришь, и не веришь ты.

Это, конечно, не исключает возможности по временам в порыве творчества для художника отодвигать момент умышленности, сознательности вымысла совершенно на задний план сознания, а яркость образов и силу связанных с ними чувствований выдвигать на передний план. Признание реальности об'екта художественного созерцания занимает своеобразное место между утверждением этой реальности, как чего-то «взаправдашнего», что существует в действительности, и категорическим отрицанием этой реальности; реальность эстетическая предполагает не утверждение, а допущение ее. Художник трактует свое создание как бы существующим. Это «допущение» (assumption), которое увлекает самого художника в процессе творчества, и есть тот угол зрения «кажимости» (semblant mode), который составляет специфическую черту эстетического созерцания. Конечно, и в подобном созерцательном отношении к об'екту есть волевой элемент, но на заднем плане. (См. о «semblant mode» замечательную книгу Urban: «Valuation»). Веру в реальность образов, веру, которую так подчеркивают художники, надо принимать cum grano salis. Как ни верит художник в реальность своих видений, все же он никогда не смешивает их с событиями повседневной жизни или делает это крайне редко. Яркость художественной об'ективации уже была иллюстрирована нами (См. стр. 235-ю), но я приведу еще несколько примеров; особенно замечательны показания Диккенса и Теккерея. Последний пишет: «Желал бы я знать, какая судьба постигнет Пенденниса и Фанни Болтон; сочиняя и посылая сочиненное Вам, я чувствую, как будто все это правда». Когда однажды Теккерей попал в Hôtel de la Terrasse, где обыкновенно останавливалась Бекки (в «Базаре житейской суеты») и проходила через аппартаменты Осборна, он сказал: «Я глубоко верю в реальность этих лиц, и мне прямо интересно видеть гостинницу, где они жили (Melville, I, 255)». «Я был крайне удивлен, говорит он в другом ме-

сте, замечаниями, которые делались некоторыми из моих героев. Казалось, какая-то невидимая сила двигала моим пером. Действующее лицо говорит что-нибудь или делает, а я задаю себе вопрос: «Как он, чорт возьми, додумался до этого?!». (Melville, I, 254). Диккенс, сочиняя «Мартина Чеззльвита», говорит: «Что касается того способа, которым эти характеры открылись, то он представляется мне одним из изумительнейших процессов духа в этом виде изобретения. При наличности того, что знаешь, то, чего не знаешь, внезапно всплывает (springs up), и я абсолютно уверен, что оно соответствует действительности, как в истинности закона тяготения, еще более уверен, если только это возможно» (Forster, III, 82—83). Диккенс и видел, и слышал своих героев: он говорил Льюису, что слышал голоса своих типов... «Когда я, среди беспокойств и огорчений, сажусь за мою книгу, какая-то благодетельная сила показывает мне все ее содержание и соблазняет меня заинтересоваться, и я не сочиняю содержания книги, но вижу его и записываю» (Forster, II, 29). Мейссонье говорит: «Верить в свой сюжет—первое условие творчества, а верят лишь после продолжительных размышлений, после того, как сердце долго билось в унисон с изображаемыми лицами, после того, как переживешь их (lorsque on les a vécu, lorsque on en rêve), после того, как грезишь ими... Сколько ночей Наполеон посещал мой сон». (Grèard, 61).

Давая характеристику своего игрока (игрок-виртуоз, непосредственная натура, но во всем недоконченная, поэт в своем роде, изверившийся и не смеющий не верить), Достоевский говорит: «Это лицо—живое: весь как будто стоит передо мною» («Биография, письма etc.», стр. 261-я). Тургенев пишет по поводу сочинения романа: «Отцы и дети»: «Я все эти лица рисовал, как бы я рисовал грибы, листья, деревья: намозолили мне они глаза, я и принялся чертить» (Гутьяр: «И. С. Тургенев»). Подобные описания мы видели выше у Гон-

чарова. Вот еще пример из Диккенса: «Быть может, читателю не особенно интересно знать, с какою грустью я, после двухлетнего творческого труда, опускаю перо; ему безразличны ощущения, переживаемые автором, которому кажется, что он отпускает в мир теней часть своего собственного существа, когда толпа созданий его мозга собирается покинуть его навсегда. Я же, право, могу сказать только одно: я должен сознаться (это еще менее существенно для читателя), что никто не может верить в реальность описанного мною, читая мое произведение, с такою силой, с какою я верил в описанное мною, когда писал» (по поводу «Давида Копперфильда»). По словам Гуно, в минуты вдохновения, при полном душевном мире, он переживал следующее: «Я слышу пение моих героев с такою же ясностью, как я вижу окружающие меня предметы, и эта ясность повергает меня в род блаженства... Я провожу часы, слушая Ромео или Джульетту, или фра Лоренцо, или другое действующее лицо и веря, что я их целый час слушал». Когда дуэт первого действия был готов, он пишет: «Мне кажется, что это — он (т. е. подлинный дуэт Ромео и Джульетты). Я вижу отчетливо их обоих, я слышу их, но хорошо ли я видел и слышал влюбленную пару? Еслибы они могли сами сказать это—подать знак, что, мол, «да»! (См. Camille Bellaigue: «Gounod». 1910). Jules Sandeau однажды рассказывал Бальзаку о своей больной сестре; Бальзак заметил наконец: «Tout cela est bien, mon cher, mais revenons à la réalité — parlons d'Eugenie Grandet». Когда Бомарше упрекали в том, что его герои высказывают мало красивых мыслей и поэтических вещей, он отвечал: «Я в этом не виноват и должен сознаться, что, сочиняя, я веду с моими героями непрерывно самый оживленный разговор; я, например, кричу: «Берегись, Фигаро, граф все знает.—Ах, графиня, это неосторожно с Вашей стороны!—Живо, живо, спасайся, маленький паж». А затем, я записываю лишь то, что они мне отвечают. По моему, это очень мило и вполне правдиво». (Arreat, op. cit. 137-я стр.). Ибсен представляет себе своих героев на-

столько живо и отчетливо, что его, например, не могла удовлетворить актриса, игравшая Нору, потому что у нее руки были не той формы и длины, какие должны были быть у настоящей Норы (См. биографию Ибсена, написанную П. Г. Гансеном) [1]). Г. Русанов пишет, что он однажды расказывал Л. Н. Толстому про курсистку, которая находила, что автор «Анны Карениной» поступил слишком жестоко со своей героиней, заставив ее умереть под вагоном. Толстой сказал: «Это мнение напоминает мне случай, бывший с Пушкиным. Однажды он сказал кому-то из своих приятелей: «Представь, какую штуку удрала со мною Татьяна! Она—замуж вышла! Этого я никак не ожидал от нее». То же самое и я могу сказать про Анну Каренину. Вообще герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы: они делают то, что должны делать в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется». (См. Толстовский Ежегодник, 1912, стр. 58-я).

У актеров также образы фантазии могут достигать яркости галлюцинации. Во время своей молодости С. А. Юрьев, тогда студент Московского университета, не раз прогуливался с Мочаловым в часы зимней лунной ночи по Кремлю. В одну из таких прогулок, в сильном разгаре беседы о захвате Кремля поляками в 1611-м году, Мочалов вдруг остановился, прервал собеседника и, указывая на Красное Крыльцо, изменяясь в лице, сказал: «Видишь этих двух бояр на ступеньках Красного Крыльца и поляка на верхней!-» (См. «Ежегодник Императорских те-

---

[1]) Об'езжая места действия своих романов, Бальзак говаривал: «Я еду в Алансон, где живет госпожа Кормон», или: «Я буду в Гренобле, где живет Бенасси». Когда Бальзак создавал живое лицо, он был озабочен, чтобы имя подходило к герою, «как десна к зубу, как ноготь к пальцу». Раз он долго ломал голову над именем, как вдруг ему подвернулось имя «Марка». «Больше мне ничего не нужно, моего героя будут звать Марка— в этом слове слышится и философ, и писатель, и непризнанный поэт, и великий политик—все. Я теперь придам к его имени Z—это прибавит ему огонек, искру. К подобному же «крещению» героя прибегал и Золя, бравший обыкновенно действительные имена (из адресной книги), что иногда вело к неприятностям.

атров» 1896—97, приложение 3-е, биография Мочалова, написанная А. Ярцевым).

III) Яркость об'ективации типа у художника и интенсивность веры в его реальность, хотя и своеобразной «эстетической» веры, естественно сопровождается яркостью личных чувств художника по отношению к судьбе его героев. Конечно, и здесь надо иметь в виду своеобразный оттенок художественной видимости. Поэт оплакивает героя, но в его душе таится и радость от завершения творческого процесса. Гендель плакал, сочиняя ораторию: «Мессия». То же рассказывают о Джиованни, который, изображая распятие Христа, не мог удержаться от слез (об этом см. Саккетти: «Эстетика»). Так же захвачен был личными чувствами Диккенс после окончания «Крошки Доррит». По окончании другого своего рассказа с печальным концом, он пишет: «С тех пор, как я, кончив вторую часть, задумал то, что должно случиться в третьей части, я испытал столько горя и душевных волнений, как будто дело шло о взаправдашнем событии, я просыпался по этому поводу ночью; вчера, закончив повесть, я должен был не показываться из комнаты. Лицо мое распухло чуть не вдвое против нормальных размеров и было до смешного безобразно». (Forster, III, 168, 1844). Биограф Теккерея рассказывает, что однажды, при встрече с одним приятелем, Теккерей мрачно сказал ему: «Сегодня я убил полковника Ньюкома», а затем в тот же день прочел ему ту главу из «Ньюкомов», где описана смерть полковника. Теккерей так волновался, читая, что закончил чтение едва внятным голосом. Теккерей также огорчен смертью Елены Пенденнис и плачет. Тургенев чувствует себя в угнетенном состоянии при сочинении «Несчастной»: «Ах, она должна была отравиться. Ее тело выставлено в открытом гробу в церкви, и, как это принято у нас в России, каждый родственник должен целовать умершую—я раз присутствовал при таком прощании, сегодня я должен описать его—вот у меня день испорчен». (См. книгу Гутьяра: «И. С. Тургенев»). «Когда Клейст закончил «Пентезилию» в Дрездене, он

пришел к своему другу Пфейлю в слезах. «Она умерла», простонал он, но все же, несмотря на глубину и неподдельность его горя по поводу смерти его героини, он в глубине души сознавал радость творчества». (K. Gross: «Spiele der Menschen»). Кашкин в своей биографии Чайковского рассказывает, что Чайковский, закончив сочинение «Пиковой дамы» (в Италии), был так проникнут верой в реальность своего героя, что не пожелал оставаться в городе, где умер Герман, которого ему было жалко, и переехал в другое место.

IX.

Мы видели, что перевоплощаемость поэта в каждом крупном и сложном произведении проявляется неравномерно. Известный тип выступает с особенной яркостью, другие очерчены менее ярко и менее детально, третьи, наконец, охарактеризованы бегло и поверхностно. Между ними есть известная иерархическая зависимость, одна индивидуальность своим присутствием более оттеняет другую. Иногда в центре произведения поставлены две фигуры, которые своею типическою противоположностью оттеняют одна другую, как дополнительные цвета. Последнюю черту можно отметить, например, на картинах Ге, который любил, как замечает В. В. Стасов, противопоставлять в мире психологическом зенит и надир — Христос и Иуда, Петр I и царевич Алексей, Петр III и Екатерина II и т. п. Углубленная характеристика главных героев предполагает проникновение художника в тончайшие изгибы человеческой души, и мы наблюдаем у великих художников-об'ективистов постижение сложного уклада изображаемых героев. Мы уже имели случай в начале нашего исследования упомянуть о разнице между сердцеведом поэтом и проницательным судебным следователем, теперь хочется обсудить, в чем разница между познанием сложности и многогранности «чужого Я», доступным ученому, и познанием, доступным поэту, или, вернее, в чем разница самых путей для этого познания.

Широка человеческая натура, говорит Дмитрий Карамазов, и эта широта обнаруживается в крайней трудности дать надлежащую характеристику душевного склада даже какой-нибудь бесцветной и ограниченной личности. Духовная личность человека есть чрезвычайно сложный качественный комплекс состояний сознания. Она не есть ни механизм, ни организм, хотя представляет некоторую аналогию и с тем, и с другим. Она похожа на механизм тем, что ее состав и развитие строго о д н о з н а ч н ы, т. е. определенны, подчинены известным необходимым условиям, и в этом смысле человек есть, выражаясь термином Канта, одушевленный автомат (automaton spirituale). Она похожа на живой организм тем, что постепенно развивается и представляет в процессе развития связное единство. Но она не есть механизм, ибо нематериальна, пространственно несложна (психические состояния протяженны лишь в суб'ективном смысле) и потому не разлагается на какие бы то ни было однородные элементы (атомы). Она также не есть организм, ибо всякий организм есть, как нечто материальное, лишь бесконечно сложный механизм. Всякая перемена в сознании, согласно гипотезе параллелизма, предполагает изменения в центральной нервной системе. Однако, в то время, как одни из этих изменений мимолетны и преходящи, другие более или менее постоянны и устойчивы. Эти последние и образуют такие предрасположения, господствующие тенденции в данном индивидууме, которые мы называем н а к л о н н о с т я м и. Наклонность не есть психическое свойство, но чисто физиологическое. Ее нельзя переживать или ощущать, как и привычку. Если мы говорим о наклонности человека к музыке, к преступности или к научным занятиям, мы употребляем лишь метафорическое выражение, ибо мы этим хотим только сказать, что нервная организация известного лица под влиянием наследственности, воздействия окружающей среды и привычек имеет тенденцию вызывать в его сознании особенно часто и с особенной силой известные переживания. Как физиологические тенденции, наклонности соизмери-

мы и измеримы и могут быть изучаемы, как и всякие другие телесные перемены. Но преобладающие черты духа, соответствующие им, не измеримы и не соизмеримы, ибо психическое единство личности есть качественно пестрое целое, в котором постоянно происходят изменения параллельно взаимодействию различных, но по своей материальной природе однородных (именно физико-химических) процессов. Поэтому здесь, в духовном мире, в сущности нет никакого сложения однородных единиц, но есть только координация качественно различных и сходных элементов и смена их. Оценка интенсивности психических состояний (оценка глазомерная, без точного измерения), скорости смены этих состояний и т. п. может иметь лишь косвенное симптоматическое значение для раскрытия закономерности физиологической и психологической. Психофизическое изучение наклонностей имеет всегда аналитический характер. Наблюдая силу и повторяемость психических проявлений, их координацию между собою и т. п., характеролог открывает возможность: или 1) по наличности известной координации психических процессов угадывать наличность известного нервно-мозгового процесса, причем, разумеется, наличность психических процессов была раньше установлена по телесным проявлениям, или 2) по наличности известных психических процессов догадываться о наличности у данного лица других психических процессов, или 3) по наличности известного физиологического процесса догадываться о наличности психического процесса, или 4) по наличности одного физиологического процесса догадываться о наличности другого физиологического процесса, что также может иметь косвенное значение для познания душевной жизни. Таким характерологическим диагнозом располагают врач, психиатр, психофизиолог и судебный следователь. Для этой цели наклонности изучаются и приблизительно «измеряются» путем ряда наблюдений над данным лицом,—наблюдений, которые регистрируются и классифицируются. Производится медицинский анализ организма (где это возможно), изучают-

ся основные наклонности (острота органов ощущения, память, внимание, эмотивность etc). Задача представляется чрезвычайно сложной, ибо крайне трудно определить, какие наклонности (с физиологической точки зрения) считать основными (доминантами, по выражению Авенариуса и Гартенберга). Кроме того, исследование осложняется тем, что наклонности изменчивы. Между ними, как указывает Соллье, могут быть соотношения одновременности, преобладания одной над другой, чередования, интерференции и взаимоуничтожения (neutralisation); они могут, как указывает Полан, давать синтез механический и органический (composition par mélange и composition par combinaison). Кроме того, проявления наклонностей в силу притворства могут быть искажаемы: человек может в своих высказываниях выдумывать, скрывать, пропускать, преувеличивать и преуменьшать. Аналитическое познание характера уже в области науки необходимо связано с синтетическим. Мы познаем «чужое я» не по частям, но сразу, пользуясь качеством формы (см. стр. 236) в его речи, экспрессии, чертах лица, позе и почерке. Характеролог принимает в расчет зарегистрированные аналитическим путем высказывания, но синтез «чужого Я» у него складывается в воображении путем воспроизведения в себе подобия целостного состояния чужой души, а это возможно лишь при помощи переживания нерасчлененного качества формы, получающегося от данной личности, т. е. путем того, что так неосновательно называют интуитивным познанием «чужого Я». В этом пункте художник-об'ективист и психолог сходятся. «Интуитивное» познание играет немаловажную роль и в побочных отделах характерологии—физиогномике и графологии. Еще в древности Зопир определял Сократа «intuitu solo» [1]). Методическое изуче-

---

[1]) Вот что пишет Цицерон о Зопире:

«Cum multa in conventu vitia conlegisset in eum Zopyrus, qui se naturam cuiusque ex forma perspicere profitebatur, derisus est a caeteris, qui illa in Socrate vitia non agnoscerent, ab ipso autem

ние физического строения лица, выразительных поз, мимики и жестов окажется недостаточным без «интуитивного» постижения того, что Гартенберг называет аффективной доминантой, а Бергсон—l'aspiration fondamentale de la personne, так сказать, основной тональности чужого душевного строя. Это, разумеется, нисколько не исключает ошибок при оценке лица путем целостного впечатления без проверки аналитическим методом, хотя в обыденной жизни суждение по «первому впечатлению» весьма обычно. Гартенберг рассказывает, что принцесса Гессен-Дармштадтская привезла своих трех дочерей в Россию. Одна из них предназначалась в невесты великому князю. И вот императрица Екатерина II, когда они поднимались по лестнице, заметила, что одна из них споткнулась, младшая поднималась, перескакивая через ступеньку, средняя же шла мерным шагом. Императрица нашла старшую «gauche», а младшую «étourdie» и избрала среднюю в невесты сыну. В графологии, как и в физиогномике, необходимо сочетание обоих методов. С одной стороны, изучаются отдельные наклонности аналитически, параллельно изучению особенностей почерка (направление строчки, размеры букв, их форма и наклон, расстояние и связь между ними, ровности и неровности, простота и затейливость почерка и характер росчерка), с другой, остается место и для «интуитивной графологии» (выражение Поэ). Бине, стремившийся поставить эту отрасль характерологии на строго научную почву, тем не менее отмечает громадные ошибки специалистов в распознавании нравственных черт лица (пол, возраст и умственные свойства узнаются легче) и, наоборот, поразительную «интуитивную» догадливость некоторых лиц, незнакомых с этим искусством.

Итак, целостное синтетическое познавание переживаний «чужого Я» необходимо для ученого, так же, как ана-

---

Socrate sublevatus, cum illa sibi insita, sed ratione a se deiecta diceret». См. также «De fato», IV, где рассказывается, что Зопир признал Сократа «stupidum et bardum».

литическое расчленение чужой души может быть полезным для художника. Чехов замечает, что медицинские и психиатрические познания сослужили ему службу в художественном творчестве. Кабанес в книге «Balzac ignoré» приводит замечания Бурже об осведомленности Бальзака в медицинских науках, которая сказывается, например, в описании каталепсии Ламберта. Весьма интересно свидетельство врача Яновского о том, что Достоевский брал у него «книги медицинские, особенно те, в которых трактовалось о болезнях мозга и нервной системы, о болезнях душевных и развитии черепа по старой, но в то время бывшей в ходу системе Галля» (См. «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», составил Ветринский, Истор. Лит. библ. т. VII, 1912 г., стр. 37-я).

Едва ли кто станет сожалеть об учености Гете, Леонардо да Винчи или Вагнера. Но различие целей при изучении чужой душевной жизни делает, разумеется, основным методом художника метод целостного постижения. Ведь задача художника не только в том, чтобы постигнуть чужую душу, но и в том, чтобы воссоздать ее, т. е. предоставить третьему лицу постигнуть ее через посредство художественного произведения. Косвенные знания, приобретенные научным путем, не могут помешать поэту постигнуть чужую душу целостно уже потому, что она неисчерпаема в своей глубине, и для «интуиции» всегда останется необ'ятное поле, и, таким образом, получается перевоплощение, как результат «ума холодных наблюдений» и «сердца горестных замет» [1]). Разумеется, это нисколько не исключает возможности подмены настоящего творчества выдумкою, основанною на самых

---

[1]) Между Чеховым и Короленко происходил однажды, по свидетельству последнего, следующий замечательный диалог:

Чехов. Бывает ли у вас так: во время работы, между двумя эпизодами, которые видишь ясно в воображении, вдруг пустота?

Короленко. Через которую приходится строить мостик уже не воображением, а логикой? (курсив мой. И. Л.).

Чехов. Вот, вот!

точных и положительных данных, но все же являющейся подделкой под истинное художественное перевоплощение, совершенно так же, как и в науке злоупотребление «интуицией» приводит к шарлатанству или бредням. «Подойти к искусству умом, говорит Антокольский, а к науке—чувством, тут всегда будет чувствоваться нечто вроде того, как если надеть левый сапог на правую ногу». (Письма, 237).

Постижение структуры сложного человеческого характера подобно, по трудности своей, процессу расшифровывания, но метод здесь совершенно иной. Предположим, что нам дано число 8,616,460,799 (пример Джевонса). Оно представляет произведение двух простых чисел. Отгадайте их! Единственный путь, возможный здесь — это взять таблицу простых чисел и последовательно перепробовать все подходящие комбинации. Их окажется невероятно большое число, потребуется несколько недель упорной работы. Возможна ли тут интуиция? Нет. Правда, в 1812 г., по словам Карпентера, в Англии показывали публике некоторого Wunderkind'a — Зиру Кольберн, который мог отгадывать, из каких простых множителей состоит данное произведение, но на поверку оказалось, что публика была жертвою обмана. Сложность человеческого характера можно отчасти уподобить произведению отдельных наклонностей, как бы множителей. Как поэт постигает эти отдельные множители? В человеческом характере уживаются самые неожиданные и странные противоположности: они являются результатом сложнейшего взаимодействия наклонностей. Обыкновенно говорят, что поэт угадывает их ин-

---

Короленко. Да, бывает, но я тогда бросаю работу и жду.

Чехов. Да, а вот в драме без этих мостиков не обойдешься! (См. А. П. Чехов, 1907, сборник статей). Пушкин пишет о сочинении «Бориса Годунова» следующее: «Большая часть сцен требует только рассуждения; когда же дохожу до сцены, требующей вдохновения, то выжидаю или перескакиваю через нее». Письмо И. И. Раевскому по фр. 1825 г.).

стинктом, чутьем, нутром, интуицией [1]) и т. д., но эти слова, ведь, ничего не об'ясняют. По поводу любви Сальери к Моцарту, которого он же отравляет, Белинский пишет: «Только великие гениальные поэты могут находить в тайниках человеческой натуры такие странные, повидимому, противоречия и изображать их так, что они становятся нам понятными без об'яснений». (См. Белинский, Юбилейное издание, т. III, стр. 475). Подобную мысль высказывает Гегель в своей эстетике. У Гомера Ахиллес живая целокупность черт характера — юношеская сила, любовь к матери, влечение к Бризеиде, вражда из-за оскорбленного самолюбия к Агамемнону, чувства прочной дружбы к Патроклу и Антилоху, уважение к старости, вспыльчивость, мстительность. Можно задаться вопросом, как возможно для Ахиллеса, ради утоления жажды мщения, трижды влачить труп Гектора вокруг стен Трои. «В глазах разума, который схватывает вещи в их полноте, то-есть живыми и реальными, эта непоследовательность последовательна: она — сама истина, ибо человек именно создан таким, что он носит в себе противоречие, порождаемое повсюду многообразием, но примиряет его, оставаясь в этом тожественным, верным самому себе».

Сочетание таких «противочувствий» (выражение Пушкина) [2]), как любовь и злобная зависть к тому же лицу, благородство души и зверская жестокость, художник делает для нас «понятным без об'яснений», только благо-

[1]) Последнее выражение особенно часто употребляется. Так, например, Сальвини в своих мемуарах приписывает Ристори «intuizione psychica», биограф Гойи отмечает у него поразительную способность постигать характер модели—intuition, pénétration incroyable.

[2]) Перед бюстом:

Напрасно видят тут ошибку:
Рука искусства навела
На мрамор этих уст улыбку
И гнев на хладный лик чела.
Не даром лик сей двуязычен—
Таков и был сей властелин:
К противочувствиям привычен,
В лице и в жизни арлекин.

даря тому, что он: 1) идет в процессе перевоплощения от целого к частям: он сживается с комплексом наклонностей героя, проникаясь целостным впечатлением. 2) Благодаря глубокому (хотя и «фиктивному») «схватыванию вещей живыми» в их полноте, он в процессе творчества невольно подчиняет ход своих мыслей и представлений влиянию чувствований, которые овладели им. Отсюда его «высказывания» оказываются подобными ходу переживаний подлинного лица — того типа, с которым сжилась его душа. Здесь действует эстетическое самовнушение.

Когда поэт глубоко проник в тайники души путем эстетического перевоплощения, он, заражая нас своим «фиктивным» переживанием, делает действительно понятною не в логическом, а в психологическом смысле слова природу «противочувствий»[1]). Между тем, ученый, если он лишен способности перевоплощения, не «поймет» таких переживаний. Характеролог анализирует тип Сальери в действительности и отмечает у него основные наклонности (любовь к искусству, трудолюбие, жажду славы, темный темперамент и глубоко затаенную мстительность), указывает, как последняя наклонность, более слабая, чем другие, разгорается, усиливается и превращается во всепобеждающую страсть; он обращает внимание на сложение стимулов, усиливающих и разжигающих ее (в виде ряда «высказываний» Моцарта, которые обрисовывают его гений во всем блеске, — беспечность, легкость творчества, истинную доброту, сознание своей мощи и в то же время способность забавляться каррикатурным исполнением своей вещи) и больно задевающих Сальери (замечание о гении и злодействе). Но ученый бессилен у б е д и т ь не только нас, но и самого себя в реальности подобных явлений, если он лишен

[1]) Сурио пишет: «...невозможно дедуцировать из характера, которым художник снабдил изображаемое лицо, детали помыслов, которые придут последнему в голову, чувствований, какие последний будет переживать и проявлять в тех или иных обстоятельствах. Мы не можем постигнуть этого путем точного знания, как бы ни был богат опыт нашей жизни, и как бы ни было велико наше знание человеческого сердца». (См. «Reverie êsthétique», 1906, стр. 125).

способности перевоплощения. Очень интересно в этом отношении сопоставить Канта и Пушкина. «Продумавший миры» Кант, творец гносеологической логики, глубокий психолог-аналитик, не понимал таких психологических явлений, которые постигал путем перевоплощения весьма слабый по части философии и особенно логики Пушкин [1]). Если бы кто-нибудь спросил Канта, считает ли он психологически возможным, чтобы кто-нибудь согласился купить ночь любви ценою жизни, то мудрейший Кант ответил бы отрицательно: «Предположим, что некто ссылается на свою сладострастную наклонность, так что, если ему встречается любимый предмет и подходящий случай, то это действует на него совершенно неотразимо; но если бы поставить виселицу перед домом, где ему дается этот случай, чтобы тотчас же повесить его по удовлетворении сладострастия, то разве он и тогда не победил бы своей склонности? Не надо долго гадать, что́ бы он на это ответил. («Критика практического разума», I-я часть, I-ая книга, аналитика чистого практического разума, § 6, примечание). «Кенигсбергский» темперамент Канта не вмещал подобных «противочувствий», но «африканская» натура Пушкина вмещала их. Прочитанное у Аврелия Виктора сообщение о Клеопатре и ее любовниках так поразило его воображение, что он вчувствовался в этот сюжет и создал «Египетские ночи».

---

[1]) Пушкин сходится с Гете в своем нерасположении к изучению логики. Льюис отмечает у последнего эту черту. Проф. Шляпкин в своей книге: «Из неизданных бумаг А. С. Пушкина» (1908) приводит в одном из документов, относящихся к пребыванию в Лицее Пушкина, следующие слова, сказанные им (6 ноября 1812 года): «Логики я, право, не понимаю, да и многие даже лучше меня оной не понимают, потому что логические селогизмы (sic) для него (sic) непонятны», (стр. 328).

H. Swoboda в статье: «Verstehen und Begreifen (V. fur. Wiss. Philos. 1903) сопоставляет прочувствованное разумение чужих переживаний и холодное понимание их (Das Verstehen ist warm, das Begreifen kalt) и указывает, что первое требует от нас аналогичных с «другим Я» переживаний, «однородности психической ситуации»: «сытый голодного не разумеет»; «когда сама заплачешь, узнаешь ты, о чем и люди плачут» (Лель в «Снегурочке»).

X.

Живописец, подобно поэту, в процессе перевоплощения идет от целого к частям. Об этом свидетельствуют показания[1]) Миллэса, Делакруа, Мейссонье, Мункачи и др. Необходимость исходить от целостного впечатления к деталям особенно очевидна на портрете. Художник постигает душу модели путем типического целостного впечатления; чтобы воспроизвести его на полотне, ему надо мысленно разложить это впечатление на составные части и снова воссоздать его, имея в виду первоначальный целостный эффект. Крайне любопытно, что в технике этого искусства способность схватывать

---

[1]) Миллэс пишет, приступая к картине: «The black Brunswicker». «I have it all in my mind» (The life and letters of Sir John Millais, 1899, v. I, p. 350). Мейссонье говорит: «Я вижу и чувствую мои картины сразу, я вижу их непосредственно или не вижу их». Чтобы видеть их, Мейссонье ждал желанного часа, когда намеченный сюжет достигает наивысшей интенсивности, «часа кризиса». Мейссонье говаривал: «Надо видеть и чувствовать целое, трактуя часть»... (Смотри: Greard: Meissonier, 1897). Биограф Гэйнсборо пишет: «Он, повидимому, схватывал свою модель целостно (as an integer), направляя каждый мазок кисти к предвидимому результату». (Enc. Britannica: «Gainsborogh»). Делакруа видел свою картину прежде, чем писать ее: композицию, колорит, освещение; все, что служит оболочкой для выражения мысли, раскрывалось ему зараз, и начало работы, как и завершение, представляло гармонию (Tourneux: Delacroix, p. 104). Так Расин, приступая к сочинению трагедии, говорил: «Ma pièce est faite». Точно так же Теньер, по словам его биографа Реуге (стр. 88—92), набрасывал сложившийся в голове первоначально ансамбль своей картины, а затем быстро переходил к разработке деталей. Этим об'ясняется удивительно целостное впечатление от его жанровых картин, о которых современные ему этихи гласят:

Et plein d'une ardeur qui m'enchante,
On y danse, on y boit, on y rit, on y chante,
Je crois d'un seul coup d'oeil goûter tout à la fois
Ces plaisirs dispersés en différents endroits.

G. Séaille в своей книге об Эжен Каррьере (1912) отмечает подобную же тенденцию у современного портретиста и притом вполне сознательную: дать почувствовать зрителю в целостной форме духовное обличье модели.

общее впечатление, необходимая для художника, в то же время может препятствовать воссозданию образа, если художник не умеет анализировать свои впечатления, чтобы при написании картины снова об'единить их. Это прекрасно поясняет Сурио в своей книге «La suggestion dans l'art». «Самая привычка наша истолковывать игру физиономии не только не помогает, но, наоборот, препятствует нам правильно воспроизвести эту игру. Эта привычка мешает нам анализировать внешние знаки душевных состояний». Наше внимание настолько направлено на душевные состояния, выражаемые известными минами, что нам кажется, будто эти душевные состояния мы воспринимаем непосредственно. Конечно, грубые перемены физиономии мы замечаем, но мы не отдаем себе отчета в оттенках экспрессии. «Я вижу, что у человека мелькнула на лице улыбка. Заметил ли я это по изменениям рта, или по изменениям глаз? Не знаю, перемена, повидимому, не локализована в какой-либо определенной части лица». Мы схватываем ее, прибавил бы я, как целостное впечатление. Отсюда ясно, какая специальная трудность представляется живописцу, когда нужно воспроизвести более или менее тонкие оттенки выражения (Souriau, op. cit., 1895, p. 135). Равным образом, движения в живописи и скульптуре воссоздаются, как мгновенное целостное впечатление, которое является типическим. Изображение движения, более верное действительности (например, моментальный снимок при фотографии), нам представляется неправдоподобным. Чтобы создать иллюзию движения, прибегают к различным приемам. Так, например, изображают несколько лиц или животных, выполняющих известный ряд движений. Сальватор Роза изображает ряд скачущих лошадей: если вы скользите взглядом по картине, то вам кажется, что они задвигались. Движение сверху вниз, благодаря привычке, кажется естественнее обратного движения. Фигура, двигающаяся в плане картины, не дает столь правдоподобного впечатления, как фигура, идущая на зрителя, ибо в последнем случае не видно ее траэктории. Таким обра-

зом, и в движении художник отправляется от целого к частям. Суриков рассказывает, что, создавая картину: «Боярыня Морозова», он сначала не мог добиться, чтобы лошадь и мальчик, бегущие на картине, производили впечатление двигающихся фигур. Он достиг этого эффекта лишь тогда, когда увеличил картину, прибавив к имевшимся на ней многочисленным фигурам несколько новых. (См. книгу В. Никольского: «Суриков»).

То же самое мы наблюдаем и в музыкальном творчестве. Музыкальная характеристика обыкновенно заключается в теме, выражающей одну или несколько типических наклонностей героя — его аффективную доминанту. Такая тема была названа Вагнером лейтмотивом (хотя он понимал значение этого термина несколько шире). Крайне любопытно, что зарождение сложного лейтмотива в творческом процессе (как в поэзии и в живописи), который выражает целостное музыкальное впечатление от данного образа, тоже не сводится к соединению ранее сочиненных частичных тем, но совершается сразу в душе художника. Вот замечательный пример из творчества Римского-Корсакова. Говоря о музыкальной характеристике «Снегурочки», о ее главной теме, порученной флейте, теме характера светлого, грациозного, игривого, холодного, Корсаков указывает, что она сложна (16 тактов) и состоит из пяти резко очерченных коротких мотивов. «Подобные мотивы в анализе форм часто принимаются за основные элементы, а сама тема, представляющаяся цепью таковых мотивов, считается за форму производную. (О, как сухи будут темы, построенные таким образом!). Творческий процесс идет в лучших случаях обратным порядком: в композиторском мышлении возникает тема целиком, и чем более тема эта оказывается сложенной из мотивов, построенных ритмически и тонически разнообразно и в то же время подходящих друг к другу в смысле эстетическом, тем более дает она материала для самостоятельной разработки и развития от-

дельных мотивов, сцеплением своим образующих тему». (Н. А. Римский-Корсаков: «Музыкальные статьи и заметки». Анализ оперы «Снегурочка»).

Перевоплощаемость в искусстве развивается и растет вширь и вглубь. С ростом общечеловеческой солидарности, с развитием в человечестве демократических тенденций, с успехами исторических знаний, искусство захватывает все более и более широкие круги в пространстве и времени для перевоплощаемости художника [1]). С другой стороны, перевоплощаемость в искусстве идет все более вглубь, она постигает все более и более сокровенные уголки человеческой личности, потемки чужой души. Нет ничего тайного, что бы не сделалось явным! Муки одиночества, агония смерти, «погибшие возможности» таланта, любви, знания, очарование экстаза — все это раскрывает перед нами «магия» эстетического перевоплощения. Рескин называет этот чудесный дар «penetrative perception» [2]) или проницательной пер-

[1]) Связь процесса перевоплощаемости с успехами исторических знаний благоприятствует развитию в художнике той черты, которую Овсянико-Куликовский называет исторической интуицией, черты, которая так ярко проявилась в творчестве Менцеля (цикл картин из эпохи Фридриха Великого) или Мусоргского (Хованщина). Мейер Греефе, отмечая в Менцеле «дуализм историка и художника», прибавляет, что чрезмерность исторической эрудиции не повредила Менцелю-художнику. Я бы прибавил: а Мусоргскому не повредила недостаточность исторической учености. (См. Meier Greefe: «Adolf Menzel». «Письма Мусоргского к Стасову», 1912. О технических особенностях исторического романа см. Spielhagen «Beiträge etc», 1883). По поводу чрезмерной погони актеров за исторической точностью в гримировке Поссарт замечает: «Актер должен гримироваться, как художник, а не как профессор истории».

[2]) Мутер говорит о даре внутреннего зрения у Делакруа, Т. Готье об imagination retrospective Вальзака: «Ему достаточно детали, как Кювье малейшего кусочка кости, чтобы представить себе цельную личность, мельком виденную» (op. cit., p. 138). Биограф Р. Броунинга отмечает у него великую способность читать характеры (Enc. Brit.: «R. Browning»).

цепцией. Рескин приводит несколько примеров проникновения в тайники души. У Шекспира Кориолан при встрече его с женой Виргинией, которая от волнения, в слезах, физически не может говорить, говорит:

«Привет тебе,
Моя смиренница, ужели-б стала
Смеяться ты, меня встречая мертвым,
Когда теперь, при славной этой встрече,
Ты вся в слезах?! Так плачут вдовы падших
И матери бездетные»...

Рескин задается вопросом, как мог знать Шекспир, что Виргиния была не в силах говорить, и отвечает — путем интуиции или проницательной перцепции. Мы видели выше, в чем природа этого процесса. Другой поразительный пример относится к живописи, именно к гениальному Тинторетто, который дает почувствовать зрителю агонию распятого Христа совершенно особенным способом — не экспрессией лица (оно в тени), так как это состояние непосредственно непередаваемо экспрессией, и художники, пытавшиеся выразить внутренние переживания здесь экспрессией, могли только передать физическое страдание, а не духовную прострацию и чувство одиночества. Тинторетто вызывает в себе способность вчувствования в образ Христа и передает настроение зрителю другими средствами: 1) величайшая подвижность бушующей черни по контрасту подчеркивает оцепенение Распятого, 2) агония передается тою подробностью, что блеск вокруг лица Спасителя потускнел, хотя на горизонте горы еще освещены полосой света, 3) толпа выражает ярость и презрение, что еще более подчеркивает чувство одиночества, 3) на заднем плане виднеется человек, едущий на осле, который поедает остатки пальмовых ветвей; этот человек указывает на Иисуса. (См. «The modern Painters», II, 192). Подобную же попытку предоставить воображению зрителя постигнуть внутренние переживания изображаемой фигуры при помощи побочных воздействий на его вне-

чатлительность древние отмечали у Тиманта. Его восхваляли за картину «Ифигения, приносимая в жертву» Цицерон, Плиний, Квинтилиан, Валерий Максим. Юная жертва находится перед жертвенником, возле нее стоит опечаленный Калхас, Улисс еще более печален, Менелай же распростерт от горя на земле. Когда градации печали представлены на лицах в виде такого crescendo, художник не дает fortissimo в экспрессии отца Ифигении — Агамемнона: его голова закрыта покрывалом: «patris fletum spectantis affectui aestimandum reliquit». (Валерий Максим, I, VII, гл. XI). Здесь надо видеть не бессилие художника, а скорее искусство артиста вызвать в зрителе чувство трагического побочными средствами. Тимант точно расчитывает на то, что чувство печали зрителя, пройдя три видимых ступени, как бы по инерции достигнет и четвертой, дополняя видимое воображением. Этот прием вызывал подражание у Рафаэля (покрывало на одной из Мадонн), у Пуссена (покрывало на лице Агриппины у ложа умирающего Германика). Подобным же образом в трагедии бывают многозначительные умолчания. Этот прием, как указывает Марта, неоднократно применялся Эсхилом. У Аристофана, сочувствующего этому приему, который осуждался Эврипидом, Вакх, бог вдохновения, говорит: «Что касается меня, то это молчание нравится мне не меньше, чем современная болтовня». (См. интересную книгу Марта: «La délicatesse dans l'art», 1884, стр. 86 — 110).

Этот процесс углубления в «чужое Я» естественно ведет к утончению средств выражения, которое мы находим в современном искусстве. Драма из драмы внешней превратилась в драму внутреннюю [1]), где симптома-

[1]) От Фрейтага, понимающего драму, как «расчлененную целокупность событий» (с введением, экспликацией, высшим пунктом, катастрофой etc.) до Штейгера, для которого в драме: «Alles ist Stimmung» (См. Hamann: «Der Impressionismus im Leben und Kunst»). Я, впрочем, имею в виду здесь лишь об'ективистическое направление в современном театре—«театр типов», по выражению Мейерхольда, но не суб'ективистический «театр синтезов», где на первом плане стоит заражение слушателя или зрителя известным настроением, а не проникновение в индиви-

тические настроения раскрывают перед нами потайные уголки в душе действующих лиц в большей степени, чем внешний ряд поступков (Ибсен, Чехов, Гауптманн). Анткольский пишет:... «чем дальше я работал, тем более старался утончать свои статуи, т.-е. достигать внутреннего содержания душевного выражения наименьшими средствами. А впрочем, я это делал без малейшего принципа, а просто потому, что сюжеты или фигуры мои были по чувству и содержанию глубже и тоньше». (Письма, 471). Та же тенденция заметна в музыке и живописи. «Внутренний диалог» за счет внешнего особенно удачно передается оркестровым сопровождением в современной музыкальной драме. Здесь оркестр раскрывает перед зрителем и слушателем «тайники души», не выразимые ни словом, ни жестом. Страх, подавленный напускной храбростью Дон-Жуана пред вызовом «Каменного Гостя» (Я, Командор, прошу тебя), обморок Донны-Анны, несоответствие содержания речей и интонации Миме, когда он собирается убить Зигфрида, переживания Бориса, Тристана, Февронии, Гришки Кутерьмы (в «Китеже») и множество других ситуаций в современной опере Вагнера, Корсакова, Мусоргского, Даргомыжского могут служить тому примером. Но не надо забывать, что внутренний диалог в опере появился давно. Уже Гретри говорит о «тайной тревоге влюбленной души» девушки, уверяющей мать, что она ни в кого не влюблена, в то время, когда оркестр свидетельствует о противоположном (см. статью Курдюмова: «Очерк развития сольного пения». Р. Музыкальн. Газета № 29—30, 1912).

Наше исследование закончено, и мы хотим в заключение подвести итоги. Было бы величайшим недоразу-

---

дуализированные переживания действующих лиц. Такое же устранение внешних драматических перипетий и раскрытие внутренней психологической драмы мы наблюдаем в современном романе. Эту черту Bourdeau отмечает, например, у Эдуарда Рода, который говорит: «Жизнь создает в высокой степени трагические положения, в которых весь драматизм— внутренний; все наши драмы кроются в сознании, а между тем она потрясает нас до глубочайших фибров души» (op. cit. p. 335).

мением возражать нам упреком в наклонности к психологическому реализму. Мы как будто оцениваем достоинства художественного произведения в зависимости от того, насколько в нем осуществлена перевоплощаемость, подчиненная психологической детерминированности, а ведь это — апология психологического реализма в искусстве. Нам могут заметить, что такая точка зрения сводится к отрицанию ценности фантастического в искусстве и т. п. На это я спешу ответить следующим образом. Я нисколько не задавался какими-либо эстетическими задачами в настоящей работе. Мне совершенно безразлично, желателен или нежелателен психологический реализм в искусстве. Я не оцениваю, а описываю технику перевоплощаемости у художников-об'ективистов, и моя точка зрения — чисто психологическая. Поэтому я возвращаюсь к вопросу, поставленному в начале моего труда. Каким путем постигает поэт закономерный строй и состав чужой души и воплощает его в своем произведении — рассудочным или мистическим? [1]) И я отвечаю: ни тем, ни другим. Это постижение непонятно в смысле логической понятности и в то же время не «мистически сверхразумно», ибо понятно нам в смысле психологическом.

Никакой непосредственной интуиции «чужого Я» у художников, как и у простых смертных, нет. Значит ли это, что тайну творчества можно научно об'яснить до конца? [2]). На это можно ска-

---

[1]) Интересно отметить, что Зола в своей теории экспериментального романа, несмотря на все стремление истолковать процесс перевоплощения, как чисто научную проблему, признает необходимым восполнять пробелы наблюдения интуицией: «combler les troux par l'intuition». Нечего и говорить, что в своем творчестве он использовал этот принцип широко. О творчестве Золя см. книгу Пасхаля.

[2]) Чехов в своих письмах очень остроумно осмеивает упрощенный способ решать проблему творчества чисто физиологическим путем и сам же оттеняет важность психологического анализа: «Научно мыслить везде хорошо, но беда в том, что научное мышление о творчестве волей-неволей будет сведено на погоню за клеточками, заведующими творческой

зать: процесс художественной перевоплощаемости для науки такая же бесконечная проблема, как живой организм: мы можем находить все новые и новые механические об'яснения для развития организмов, но мы знаем, что бесконечно сложная машина лишь в бесконечности может быть разложена на составные элементы. Точно так же мы можем все глубже и тоньше постигать психологический секрет «перевоплощения», и все же перед нами остается «неисчерпаемость явленья», «экстенсивная и интенсивная бесконечность» (Риккерт) мира искусства. И только в этом смысле мы можем согласиться с поэтом, который говорит:

... божественные тайны
Не думай разгадать по книгам мудрецов.

Примечание. При сочинении этой работы я воспользовался ценными библиографическими указаниями ряда лиц: пр. С. А. Венгерова, Н. А. Бенуа, Г. Н. Тимофеева, Е. В. Балобановой, Н. К. Пиксанова, проф. Д. Н. Овсянико-Куликовского, С. А. Адрианова, проф. А. Е. Преснякова, К. С. Станиславского, В. И. Бельского, Л. Я. Гуревич, В. А. Голованя, пр. Л. А. Саккетти и М. А. Полиевктова. Приношу им глубокую благодарность.

способностью, а потом какой-нибудь тупой немец откроет эти клеточки где-нибудь в височной доле мозга, другой не согласится с ним, третий немец согласится, а русский пробежит статью о клеточках и закатит реферат в Сев. Вестник. Вестник Европы начнет разбирать этот реферат, и в русском воздухе года три будет висеть вздорное поветрие, которое даст тупицам заработок и популярность, а в умных людях поселит лишь раздражение.—Для тех, кого манит научный метод, кому Бог дал редкий талант научно мыслить, по моему мнению, есть единственный выход—философия творчества. Можно собрать в кучу все лучшее, созданное художниками во все века, и, пользуясь научным методом, уловить то общее, что делает их похожими друг на друга и что обусловливает их ценность. Это общее и будет законом». (Письма, т. II, 20 стр.). В пренебрежении физиологией, конечно, никто не заподозрит Чехова, для которого медицина «жена» а литература—«любовница».

О МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ [1]).

I.

Процесс музыкального творчества представляет высокий интерес для всякого психолога и любителя искусства, но этот процесс чрезвычайно сложен и в то же время мало изучен. Можно сказать, что теперь приходится еще собирать и упорядочивать тот материал, который мы находим в автобиографиях музыкантов, в биографиях, в письмах, в набросках, черновиках партитур и т. д. Книга Графа, «Die innere Werkstatt des Musikers», представляет группировку именно такого материала и, не претендуя на философскую глубину, изобилует тем не менее чрезвычайно любопытными фактическими данными. Собственно эта книга касается почти исключительно немецких музыкантов; беглыя упоминания о Чайковском, Берлиозе, Бизе и Шопене не изменяют в общем впечатления крайне одностороннего подбора материала. В настоящей статье, излагая вкратце содержание этой знаменательной книги [2]), я имею в виду показать на ряде примеров, сколько интересного можно извлечь из биографических данных, касающихся русских композиторов, данных, которые, разумеется, представляют для иностранных психологов совершенную terra incognita.

Прежде всего, Граф обращает внимание на тот известный факт, что музыкальная одаренность проявляется в

---

[1]) По поводу книги Макса Графа «Die innere Werkstatt des Musikers», 1910.

[2]) Я оставляю в стороне главы эстетического содержания: «Романтики и классики» и «Высокий стиль», ибо они выходят из рамок психологии творчества.

очень раннем возрасте. Музыкант большею частью ingenium praecox. Когда однажды Генделю показали 6 сонат для двух гобоев и баса, сочиненных им на 11-м году, он сказал: «В те дни я сочинял, как сам чорт (like the devil)». Бетховен пишет в посвящении 1-й фортепианной сонаты: «Для меня музыка с 4-го года жизни сделалась главным занятием юных лет». Подобные же данные мы находим в биографиях Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова, Мусоргского и Чайковского [1]), а также Балакирева, Бородина, Скрябина. «Музыкальные способности мальчика (Балакирева) обнаружились уже в 4-летнем возрасте. Он притаскивал к фортепиано маленькое креслице и одним пальцем подбирал слышанный мотив». (См. Г. Н. Тимофеев: «М. А. Балакирев», Р. Мысль, 1912). Первое сочинение Бородина, полька Hélène, посвященная даме, к которой он был неравнодушен, относится к 9 годам. 13 лет Бородин написал концерт для флейты с фортепиано. О Скрябине г. Гунст пишет: «Будучи пятилетним ребенком, сидя за роялем, он пытался уже кое-что сочинять. Нот, однако, довольно долго не мог усвоить. Но слух и музыкальная память у него были изумительны». («А. Н. Скрябин и его творчество»).

В этом раннем проявлении музыкальной одаренности выдающихся композиторов, мне кажется, надо различать четыре момента: 1) проявление формальных признаков музыкальности, как слух и память [2]), 2) виртуоз-

---

[1]) См. пред. статью: «О перевоплощаемости в художественном творчестве».

[2]) Osvald Feis («Studien über Genealogie und Psychologie der Musiker») считает в развитии первых задатков музыкальности особенно решающим периодом четвертый год. В этом замечании нет ничего удивительного, если вспомнить, что в первые три года жизни ребенка совершаются величайшие события его жизни—построение связной картины внешнего мира, образование ясного самосознания, возникновение отчетливых представлений о чужой одушевленности и развитие способности речи. Понятно, столь важные духовные приобретения должны сообщить косвенным образом толчок к развитию музыкальности.

ная способность, приобретение умения играть на каком-нибудь музыкальном инструменте, 3) первые опыты сочинительства и 4) первое проявление самобытности в творческих попытках.

Граф приводит много примеров сочинительства в 12-15 лет—Моцарт, Шуберт, Шопен, Мендельсон. Далее, он справедливо указывает на то, какое огромное влияние на последующее развитие музыканта оказывают его детские впечатления, и как рано иногда уже индивидуализируются в определенном направлении музыкальные тенденции ребенка. Что касается силы впечатлений юности, то в этом отношении могу привести поразительный пример из творчества Балакирева и Скрябина. Мы знаем, что Балакирев еще до 15 лет «влюбился» в музу Шопена, которая увлекла и Скрябина, и влияние польского гения на творчество обоих русских музыкантов выразилось, между прочим, в том, что ускользает из сферы сознательности, — в непреднамеренном предпочтении тех же тональностей, какие преобладают у Шопена. Могу представить в качестве результата статистического подсчета спектры преобладающих тональностей Балакирева[1]) и Шопена в убывающем порядке числа повторений:

Шопен:	*As*, *Des*, *H*, *A*, *E*	мажор.
Балакирев:	*Des*, *B*, *D*, *Fis*, *H*	
Шопен:	*A*, *H*, *Cis*, *B*, *F*	минор.
Балакирев:	*H*, *B*, *D*, *Dis*, *F*	

В данном случае я имею в виду почти все сочинения Балакирева и фортепианные сочинения Шопена. Любимые тональности Балакирева оказываются занимающими одно из первенствующих мест у Шопена.

---

[1]) Балакирев так любил H-moll и Des-dur, что побуждал сочинять именно в этих тональностях Римского-Корсакова («Летопись моей музыкальной жизни», стр. 201) и Чайковского (См. переписку Б. с Ч., изданную Ляпуновым, стр. 41).

А вот сопоставление спектров Скрябина (я имею в виду около 30 первых opus'ов) и Шопена:

Шопен: *As*, *Des*, *H*, *A*, *E*
Скрябин: *E*, *Des*, *A*, *H*, *As* } мажор.

Здесь буквально те же пять соответствующих тональностей в ином порядке, а Des у обоих на втором месте. Зато миноры различны.

Шопен: *A*, *H*, *Cis*, *B*, *F*
Скрябин: *Fis*, *Gis*, *B*, *Cis*, *L*

хотя и здесь есть нечто общее в преобладающих тональностях.

Стремление индивидуализировать свои художественные наклонности в определенном направлении уже в раннем детстве также поразительно. Римский-Корсаков 12-летним мальчиком обнаруживает ярко выраженное увлечение именно оперой, между тем как в том же возрасте Глазунов уже тяготеет к чисто инструментальной музыке и хочет, помышляя о симфонии, писать «прямо на оркестр»[1]).

Равным образом нередко сюжеты, которые выбирает для своих опер юный гений, находятся в странном соответствии с его будущими предпочтениями в этой области. В этом отношении весьма характеристичны первые шаги Даргомыжского и Мусоргского, с одной стороны, и Глинки, с другой. Будущий автор «Каменного Гостя» ищет сильного драматического сюжета и намечает «Лукрецию Борджию» В. Гюго. Тот же Виктор Гюго поражает воображение юного Мусоргского своим романом «Ганс Исландец», где мы находим потрясающие ситуации, к которым был падок «жестокий талант» Мусорянина. В «Гансе Исландце» есть сцены казни, встречающиеся у Мусоргского и в «Саламбо», и в «Борисе» (вешание иезуитов), и в «Хованщине». Как «Хо-

[1]) См. прекрасную монографию А. В. Оссовского о Глазунове.

ванщина», «Ганс Исландец» кончается самосожиганием героя в тюрьме, но не из религиозного фанатизма, а из мести (так как враги Ганса гибнут вместе с ним). С другой стороны, 20-летний Глинка, будущий автор «Руслана», увлекается лиро-эпическим сюжетом Вальтера Скотта. Его привлекает поэма «Рокеби»[1]), где руки прекрасной Людмилы, то бишь Матильды, добиваются рыцари О'Ниль (O'Neule) и Винфрид, где много любовных песен и баллад, распеваемых шотландскими «баянами»[2]). Особенно поражает воображение юноши мрачная фигура Бертрама, который с мечом в руке, с опасностью для жизни, мчится вверх по крутым скалам, в погоне за призраком убитого им. (О музыке, повидимому, изображающей этот момент, речь будет ниже).

II.

Самый творческий процесс М. Граф толкует, как непрестанное взаимодействие области сознания художника с «бессознательной основой его души», его Ober-Ich с его Unter-Ich[3]). У одних художников претворение стихийных процессов «подсознательного я» в просветленные и прочно зафиксированные продукты творчества в «верхнем я» совершается легко,—это мы наблюдаем, напри-

---

[1]) Н. Финдейзен первый обратил внимание на наброски Глинки к этой опере. Часть их (к сожалению, не все) им опубликована в приложении к прекрасно составленному им каталогу рукописей Глинки, хранящихся в Петроградской Публичной Библиотеке. См. также интересную брошюру Финдейзена о Глинке. Желательно было бы, чтобы эскизы Глинки были изданы по примеру «Beethoveniana» Nottebohm'a.

[2]) На первой страничке fas-simile Глинкиных набросков имеются темы О' Ниля (бас) с басовым сопровождением (9 тактов) и начало дуэта (Матильды и О'Ниля — 15 тактов). Отдельные слова и фразы, не относящиеся к делу, «за дрова» 1700», «дура», «милостивый государь» и т. п., а также Alegro, Rondo, Becueil, написаны на всех трех страничках служителем Глинки Алексеем Ульяновым.

[3]) Reibmayr, придерживающийся подобных же взглядов на бессознательное в творчестве, говорит об Unterbewusstsein и Oberbewusstsein (См. «Entwickelungsgeschichte des Talents und Genies», 1908).

мер, у Моцарта и Шуберта. Эта легкость претворения иногда, напр., у Мендельсона, сопрягается с опасностью поверхностности. У других художников это претворение совершается с трудом, путем титанической борьбы с «подземными демонами». Таков Микель Анджело, таков Бетховен с его напряженностью исканий. Наконец, есть еще категория художников, у которых это претворение не достигает адэкватных результатов—Фишер называет их «фрагментарными гениями».

Поддаваясь влиянию модных воззрений психиатра Фрейда, Граф склонен видеть главный импульс для этого процесса претворения в желании об'ективировать свои страсти в чувственную форму музыкального произведения и таким образом освободиться от них. М. Графом принимается старая теория очищения, κάθαρσις'а страстей, которую он толкует в духе Фрейда и даже цитирует по этому поводу слова Геббеля: «То обстоятельство, что Шекспир создал убийцу, было для него спасительным средством, чтобы самому не сделаться убийцей».

Эти взгляды Графа на творчество несостоятельны в философском отношении и односторонни психологически. Если верить Графу, то Ober-Ich и Unter--Ich не суть стороны одного неделимого сознания художника, но две обособленные духовные сущности. Картина получается такая: «Нижнее Я», как повар, сидящий в кухне, приготовляет блюдо и на под'емном шкапчике подает его в другой этаж, где метр д'отель—«Верхнее Я» снабжает его гарниром и доставляет посетителям. Между тем, такого разобщения двух творческих сфер не существует. «Нижнее Я» есть просто задний план того же единого сознания; на этом плане смутно намечается и зреет начатое произведение, каковое затем отчетливо осознается художником, из периферии его сознания попадает в фокус последнего. Продукты смутной работы сознания кажутся порождением другого «я», подсознательной сферы, потому что процесс их формирования смутен, мимолетен, ускользает нередко из памяти художника и затем внезапно, непреднамеренно,

всплывает конечный результат многочисленных, но забытых и неясных попыток и преобразований. В подтверждение правильности подобного взгляда можно привести свидетельства Чайковского и Римского-Корсакова. «Иногда я с любопытством наблюдаю за той непрерывной работой, которая сама собою, независимо от предмета разговора, который я веду, от людей, с которыми нахожусь, происходит в той области головы моей, которая отдана музыке. Иногда это бывает какая-то подготовительная работа, т. е. отделываются подробности голосоведения какого-нибудь проэктированного перед тем кусочка, а в другой раз является совершенно новая самостоятельная музыкальная мысль, и стараешься удержать ее в памяти». («Переписка», II, 184). Римский-Корсаков, беседуя с В. В. Ястребцевым о психологии творчества, однажды сказал о вдохновении: «Как это происходит, я и сам не знаю, а знаю только то, что мне не раз приходилось наблюдать— работаешь, бывало, над какою-либо определенною сценою из оперы и вдруг замечаешь, что одновременно с сочинением этого номера приходят в голову и еще какие-то, на первый взгляд совершенно ненужные темы и гармонии, записываешь их и, что удивительнее всего, это то, что впоследствии именно эти самые темы и аккорды оказывались как нельзя более подходящими к каким-либо последующим сценам, о которых, повидимому, и не думал (сознательно, по крайней мере) в ту минуту, когда набрасывал эти темы и аккорды». (6 августа 1899 г.) [1]). Оба эти замечательные свидетельства наших

[1]) Приведенная выписка — есть цитата из неопубликованной части воспоминаний В. Ястребцева о Римском-Корсакове, печатавшихся в приложении к «Р. Музыкальной Газете» за 1915 г. Эта книга представляет во многом весьма ценный труд, ее и музыкант, и психолог прочтут с интересом. Граф приводит аналогичные случаи в творчестве Моцарта и Вагнера. Моцарт послал сестре прелюдию и фугу, но прелюдия была написана после фуги. «Причина этому, пишет он, была та, что фуга в голове была у меня уже готова, и я, записывая ее, в то же время сочинял прелюдию». «Когда Вагнер сочинял текст 3-го акта Тристана, в лагерь явился Парсиваль с копьем в руке».

художников ясно показывают: 1) что процесс, совершающийся в «Нижнем Я», может быть наблюдаем «Верхним Я», иначе говоря, что здесь все совершается в одной единственной творческой личности; 2) что речь идет не о бессознательных, а лишь неосознанных и непреднамеренных процессах; 3) что творческий процесс органичен, т. е., что и то, что совершается на периферии сознания, находится в известном соответствии с общим духом произведения, благодаря, разумеется, продолжительной подготовке духа в известном направлении. В этой подготовке, установке (Einstellung), как выражаются психологи, происходит непрестанное борение двух тенденций подражательности и новаторства. Исходным пунктом всякого творчества является подражание, но в то же время во всяком даровитом музыканте сидит дух отрицания, «Geist, der stets verneint», влекущий его «к новым берегам». Музыкальное изобретение есть удачный органический синтез упомянутых тенденций. Граф едва затрагивает вопрос о подражании в творчестве. Между тем, в свете этого вопроса было бы более понятным то, что он ниже говорит о технике. Композитор, желающий совершенно порвать с историческим прошлым, напоминает мне голого юношу в известной картине Саши Шнейдера. Этот юноша, бросая пылающую бомбу, хочет разрушить гигантскую стену с изображениями и изваяниями ассирийских и египетских божеств, Будды и Христа, но каменные боги лишь снисходительно улыбаются, глядя на его мальчишескую бессильную выходку. Однако, с другой стороны, композитор, в котором нет известной доли этого бунтарского начала, не пойдет дальше Шпора, «дилижанса прочной немецкой работы», по выражению Глинки, ибо «всякий гениальный художник есть революционер техники. Он имеет нечто сказать, что до него еще никем не сказано, хотя и подготовлено предшествующим развитием музыки». (Graf, 161).

Предлагаемое Графом психологическое истолкование вдохновения и творчества, как процесса «очищения» от

страстей путем пройэкции их в произведение искусства, применимо, быть может, к некоторым случаям творчества (Гойя, Гоголь, Чайковский), но неприменимо во множестве других случаев [1]).

III.

Анализируя самый процесс творчества, Граф прежде всего останавливается на том, что он называет productive Stimmung, плодотворная настроенность. В признаниях и письмах музыкантов можно найти то жалобы на отсутствие подобного настроения (письма Гуго Вольфа в 1891 г.), то, наоборот, констатирование наличности творческого под'ема; тот же композитор пишет в письме 1895 г. Кауфманну: «С 6 часов до поздней ночи я работаю единым махом. Удачные замыслы и идеи притекают ко мне в таком преизобилии, что я едва успеваю их зафиксировать». Мусоргский пишет Стасову (1874 г., июнь) по поводу сочинения фортепианного произведения «Картинки с выставки Гартманна»: «Гартманн» кипит, как кипел «Борис», звуки и мысли в воздухе повисли, глотаю и об'едаюсь, едва успеваю царапать на бумаге». С другой стороны, надломленный болезнью Глинка жаловался Панаевой-Головачевой в Париже на то, что ему слышится теперь лишь один гул, а в былое время слух его был постоянно переполнен мелодиями.

Многие художники прибегают к искусственным приемам для стимулирования вдохновения, доходя иногда до самых сумасбродных выходок. Весьма любопытно в этом отношении стремление Вагнера окружить себя пышной роскошью, как средством, дающим внешний импульс к композиции (то, что Storm называл perpendikel Anstoss, уподобив подобный внешний импульс встряске карманных часов перпендикулярно плоскости механизма, дабы привести их в движение). Вагнер

---

[1]) См. об этом мою предъидущую статью: «О перевоплощаемости в художественном творчестве».

пишет Листу: «Дьявол роскоши вселился в меня, и я разукрасил мой дом елико возможно более привлекательным образом. Я должен снова вступить в мир фантазии; чтобы погрузиться в сферу моего воображения, моя фантазия нуждается в помощи, моя сила воображения— в поддержке». Во время сочинения Вагнер раскладывал на стульях и вообще мебели яркие куски шелковой материи, которую он по временам ощупывал. Граф указывает по этому поводу на связь вдохновения вообще с чувственностью. Я бы сопоставил это замечательное явление—усиление игры звукового воображения при помощи сильного воздействия на зрительное восприятие—с наблюдениями Урбанчича и Лебединского. Урбанчич, показывая испытуемым пестрые предметы, констатировал у них усиление восприятия яркости цветов когда возле уха их звучит каммертон. Профессор В. К. Лебединский, заставляя испытуемого при прерывных вспышках электрической лампочки прислушиваться к непрерывному звучанию каммертона, констатировал усиление звука в моменты вспышки. Здесь, как будто, происходит в обоих случаях какая-то иррадиация возбуждения — усиление одних функций мозга, повидимому, усиливает и другие [1]).

Созерцание картин природы также нередко стимулирует творчество. Я имел случай [2]) указывать на это по поводу Вагнера и Римского-Корсакова. Для творчества нужна известная внутренняя гармония духа, на что справедливо указывает Мусоргский, и тем не менее, как это ни кажется неправдоподобным, иногда болезненное состояние (правда, не слишком мучительное)—сти-

---

[1]) Иногда композиторы для возбуждения слухового воображения прибегают к слуховым же раздражениям. Цезарь Франк, приступая к композиции, садился за рояль и играл fortissimo вступление к «Мейстерзингерам» Вагнера или что-нибудь подобное. См. книгу V. D'Indy «C. Franck».

[2]) См. вышеуп. статью, а также последующие: «Философские мотивы в творчестве Н. А, Римского-Корсакова» и «О музыкальной лирике Римского-Корсакова».

мулирует творчество. Подобное явление мы наблюдаем у Глинки, Даргомыжского, Бородина и других. Глинка пишет: «В промежутках между припадками, страдания становились тусклее, я садился за фортепиано и невольно извлекал фантастические звуки, в которых отражались фантастические же, тревожившие меня ощущения». По этому поводу Глинка отмечает у себя «чрезвычайное раздражение нервной системы, которое действовало на воображение». Даргомыжский пишет по поводу сочинения «Каменного Гостя»: «При нервическом моем состоянии у меня расходилась творческая жилка, как бывало лишь в молодости. Это в самом деле странное явление! Сидя за фортепиано, больной и сгорбленный, я в 5 дней подвинул своего «Каменного Гостя, как бы здоровый и в два месяца не подвинул». (См. «Русская Старина», 1875 г.).

К чести Макса Графа нужно сказать, что он не впадает в модную банальность—отожествления гения с неврозом. Старая, как мир, теория о божественном безумии художника (θεῖα μανία), когда-то с парадоксальной односторонностью разработанная Ломброзо, в настоящее время снова в моде в школе психиатра Фрейда. Его последователь мог бы написать занимательную статью, под заглавием: «Русские композиторы в свете психоанализа» и показать, что величайшие русские музыканты были невротиками. У Глинки нервное расстройство доходило до галлюцинаций; Даргомыжский обнаруживал явные унаследованные аномалии развития,—он научился говорить лишь на пятом году жизни; Мусоргский в 1861 г. пережил сильное нервное расстройство, а с 70-х годов стал проявлять странности, в связи с усиливающимся алкоголизмом. Чайковский всю жизнь проявлял наклонность к депрессии. Балакирев в середине 70-х гг. пережил острый духовный кризис. Римский-Корсаков в начале 90-х годов испытал полосу болезненных мучительных сомнений, в связи с навязчивыми идеями и т. д. Быть может, для психиатра такая тема представляла бы

интерес, но для психологии музыкального творчества она дала бы немного, ибо во всех приведенных случаях душевные страдания были не стимулом, не primum movens, а помехой творчеству, и видеть именно в них источник творчества значит совершать логическую ошибку «post hoc, ergo propter hoc».

В горячке творчества ассоциации образов у художников иногда принимают характер того символизма, который замечается у грезящих. Вспышка спички в темноте истолковывается грезящим, как пожар, если это соответствует контексту его сновидений, или как фейерверк, или как извержение вулкана. Так и художник иногда устанавливает причудливые аналогии между каким-нибудь случайным восприятием и тем, что его занимает в данную минуту. Однажды Вебер, задумывая похоронный марш («Генрих IV»), сидел в саду при ресторане. Стал накрапывать дождь, кельнеры убрали стулья в опустевшем саду и сложили их в причудливую, но внушительную по размерам группу. «Посмотрите-ка, Рони,—сказал композитор своему собеседнику,—разве это не выглядит, как грандиозный победный марш. Чорт побери, что за звуки труб! Я могу это пустить в ход!» Вот аналогичный пример из биографии Мусоргского, который сообщил Стасову, что «Intermezzo»—русское, что оно внушено ему одной русской картиной, глубоко запавшей в его воображение: а именно, зимой 1861 г. он был в деревне у своей матери в Псковской губ. и однажды, в прекрасный зимний солнечный день, в праздник, он увидел целую толпу мужиков, шедших по полям и с трудом шагавших по сугробам снега, многие из них поминутно проваливались в снег и потом с трудом опять оттуда выкарабкивались. «Это,—рассказывал Мусоргский,—было все вместе и красиво, и живописно, и забавно, и серьезно. И вдруг вдали показалась толпа молодых баб, шедших с песнями и хохотом по ровной тропинке. У меня мелькнула в голове эта картина в музыкальной форме, и сама собой неожиданно сложилась первая шагающая вверх и вниз мелодия à la Bach, веселые,

смеющиеся бабенки представились мне в виде мелодии, из которой я потом сделал среднюю часть или трио. Но все это in modo classico, сообразно с тогдашними моими музыкальными занятиями». («Вестник Европы», 1881 г., В. В. Стасов: «М. П. Мусоргский»).

IV.

Говоря о внешних условиях, при которых совершается самый процесс композиции, Граф не отмечает тех индивидуальных особенностей в отношении к окружающим, которые здесь можно указать у отдельных композиторов. Одни, более замкнутые в себе — «солипсисты настроения», как Чайковский, нуждаются в полном уединении. Он пишет об условиях сочинения оперы: 1) «В течение нескольких часов я не должен видеть ни души и знать, что и меня никто не видит и не слышит; сочиняя, я имею привычку громко петь, и мысль, что меня слышно, меня стесняет; 2) я имею в своем распоряжении фортепиано тут же в спальне. Без этих условий писать я не могу, по крайней мере, спокойно и легко». (1, 534). Другие музыканты, как Римский-Корсаков и Скрябин, могут писать в присутствии близкого друга. Скрябин в юности даже просил любимую им тетку не покидать его во время композиции. «Псковитянка», как известно, сочинялась за одним рабочим столом с «Борисом». Третьи, наконец, находят возможность сочинять на людях, и симпатичное общество даже стимулирует их творческий «размах». На рукописи «Женитьбы» Мусоргского стоит: «Писано гусем в квартире Стасовых при значительном толкании народов». Моцарт сочинил пьесу для двух скрипок 17 июля 1786 г., и на рукописи имеется приписка: «Unter Kegelscheiben». Весьма интересен процесс сочинения «Жизни за Царя»: «Подробности деревенской жизни исчезли из памяти, знаю только, что я прилежно работал, т. е. записывал в партитуры, уже все готовое и заготовлял вперед. Ежедневно утром садился я за стол

в большой и веселой зале в Новоспасском нашем доме. Это была наша любимая комната; сестра, матушка, жена, одним словом, вся семья там же находилась, и чем живее болтали и смеялись, тем быстрее шла моя работа. Время было прекрасное, и я часто работал, отворив дверь в сад и впивая в себя бальзамический воздух». («Записки», 1887 г. стр. 104). «Вышеозначенное трио с хором (из него сделано адажио увертюры) написал я под веселый час. Помню, как теперь, что нас собралось человек 15. Был и Петров (актер), и эту трогательную сцену я написал или скорее сочинил под шум и говор пирующих друзей». (Ib. 105).

Вдохновение может быть понимаемо более широко и более узко. Первое понимание охватывает весь промежуток времени от первого замысла и начальных эскизов до окончательного завершения произведения; разумеется, тут имеется в виду не непрерывное переживание, но длинная серия помыслов, настроений, фантазирования, мечтательства, пробований и т. д., конвергирующих к одной идеальной цели, единому художественному целому. Такое, иногда прерывно длящееся месяцы и годы, индивидуализированное в известном направлении вдохновение я назвал бы вдохновением-страстью, в противоположность вдохновению-аффекту, длящемуся не более нескольких часов подряд. Высказанная мною мысль есть лишь перифраз следующего рассуждения Римского-Корсакова о двух родах вдохновения: остром и хроническом: «Посудите сами,—сказал Римский-Корсаков,—как бы ни было гениально какое-нибудь произведение, будь это симфония, драма, картина или статуя, оно не могло быть создано в один миг; чтобы закончить его, требовалось время и чаще всего—весьма продолжительное! Ну что, еслибы художник не обладал хроническим вдохновением? От его порыва творческой фантазии остались бы два-три ярких штриха, две-три глубоких мысли, а больше ничего. Только в сказках все само делается, только крайне наив-

ные люди и по сие время верят в то, что Ньютон открыл свой всемирный закон тяготения как-то неожиданно, сидя под яблоней и чуть ли не в самый момент падения яблока»[1]). Моментальное осуществление художественной концепции возможно лишь при сочинении в виде импровизации небольшого произведения, да и такие случаи, как замечает Граф, сравнительно редки. Так, Шуберт, сидя в кабаке: «Zum Biersack», прочел застольную песню в пьесе «Антоний и Клеопатра» Шекспира. «Мне в голову пришла хорошая мысль,—говорит он приятелю,—да вот нет под рукой нотной бумаги». Приятель начертил ему нотные линейки на обороте Speisekarte, и песня тотчас же была записана Шубертом. Когда Жуковский показал Глинке свое стихотворение «Ночной Смотр», соответствующий романс был готов вечером того же дня[2]).

Обыкновенно произведение з р е е т, в ы н а ш и в а е т с я довольно продолжительное время. Брамс пишет: «Когда я нашел первую фразу романса, я могу захлопнуть записную книжку и отправиться гулять и взяться снова за работу, быть может, месяцы спустя. Когда я снова возвращаюсь к данной теме, она уже получила форму, и я ее начинаю разрабатывать». Нередко желанный результат достигается путем долгих преобразований первоначального замысла. Это часто наблюдается у Бетховена: главная тема 7-й симфонии получается путем постепенных изменений, з а н и м а ю щ и х ш е с т ь с т р а н и ц. Нередко произведение растет постепенно, намечаясь первоначально в самой неопределенной форме,—в виде одной т о н а л ь н о с т и, — и потом понемногу оформляется, конкретизируется и получает окончательные очертания. При сочинении марша из «Афинских развалин»: «Прежде всего Бетховен выбирает подходящую к настроению пьесы т о н а л ь н о с т ь. После первоначального наброска

---

[1]) См. воспомнинания В. В. Ястребцева о Н. А. Римском-Корсакове, стр. 62-я, приложение к «Русской Музыкальной Газете», 1915.

[2]) С такою же быстротою была сочинена вставная сцена в «Жизни за Царя». См. об этом «Воспоминания о Глинке» певицы Петровой-Воробьевой, «Русская Старина» за 1880 г.

в G-dur, он выбирает Es-dur. Затем появляются: ритм, потом гармонический субстрат (Substanz) мелодии и, наконец, самая мелодия». Совершенно аналогичное явление можно отметить у Римского-Корсакова при сочинении оперы «Садко»: «В августе, когда черновик всей оперы по первоначальному плану был окончен, я стал подумывать о жене Садко. Смешно сказать, но в то время у меня сделалась какая-то тоска по f-moll'ной тональности, в которой я давно ничего не сочинял, и которой у меня в «Садко» пока не было. Это безотчетное стремление к строю f-moll неопределенно влекло меня к сочинению арии Любавы, для которой я тут же набросал стихи. Ария была сочинена, нравилась мне и послужила к возникновению 3-й картины оперы, прочий текст для которой я просил сочинить Бельского». («Летопись», 290).

На приведенном мною выше примере из Глинки («Рокеби») [1]) можно наблюдать, как развитие первоначального тематического наброска растет и облекается в плоть и кровь, словом, как из яйца получается цыпленок. Иногда, но сравнительно редко, опера или симфония сочиняется прямо в виде партитуры. Так, например, сочинена C-dur'ная симфония Шуберта. Так сочинял Скрябин: «Настоящих черновиков его произведений почти не существовало. На бумагу он заносил лишь отдельные, постороннему человеку ничего не говорящие, мысли. Сочинение в его целом он вынашивал в голове. И только, когда оно бывало таким образом вполне готво, он начинает записывать его на бумагу». (Г. Е. Гунст: «Скрябин и его творчество», 1915). Прямо в партитуру записана значительная часть «Майской Ночи» и начало «Снегурочки» до арии Весны Римским-Корсаковым. Но последний убедительно об'ясняет неудобство та-

---

[1]) На второй страничке Глинкиных набросков к «Рокеби» читатель может наблюдать, как постепенно формируется тема Бертрама, которая входит в состав музыки в маленькой партитуре, занимающей третью страничку (Allegro Vivace).

кого способа сочинения, каковой пришлось забраковать: «...вскоре я заметил, что фантазия моя склонна работать с большей скоростью, чем скорость написания партитуры; сверх того, от известной недостаточности согласования целого получаются недочеты в партитуре». («Летопись», 192). Есть еще один способ сочинения, когда отправным пунктом творчества (я говорю о сочинении оперы) является человеческая декламация в виде мелодического речитатива, который присочиняется к тексту без сопровождения. Повидимому, к такому способу прибегал иногда при сочинении «Хованщины» Мусоргский, который пишет: «Работая над говором человеческим, я добрел до мелодии, творимой этим говором, добрел до речитатива в мелодии (кроме драматических движений, bien entendu, когда и до междометий дойти может), я хотел бы назвать это осмысленной, оправданной мелодией» (25 декабря 1876 г. «Переписка М. со Стасовым»). Римский-Корсаков пишет о сочинении оперы «Моцарт и Сальери»: «Мелодическая ткань, следящая за изгибами текста, была сочинена прежде всего, сопровождение, довольно сложное, образовалось после, и первоначальный набросок его весьма отличался от окончательной формы оркестрового сопровождения». («Летопись», 299). Диаметрально противоположный прием сочинения оперы мы встречаем у Серова, который пишет о себе: «Музыка этой оперы («Рогнеды») так же, как и музыка «Юдифи», складывалась не по словам текста, еще не существовавшим, а по ситуациям, ясно определившимся в воображении автора. Оттого, часто, слова надо было изобретать под готовую или полуготовую музыку». (А. И. Серов. «Материалы к биографии», 1889, стр. 17).

Изучение записных книжек, эскизов и черновых набросков сочинений великих композиторов показывает, сколь различны их приемы писания. Большею частью делается первоначально при сочинении большого произведения фортепианный набросок. В таких набросках нуждается даже Бетховен и ставит себе это в упрек. Он за-

мечает: «Приучить себя иметь в голове целое зараз, со всеми голосами». Так всегда сочинял, как мы видели, Чайковский и большею частью—Римский-Корсаков. Иногда опера пишется в виде набросков для фортепиано с пением, даже когда нет инструмента под рукою. Так была сочинена в первоначальном наброске значительная часть «Сервилии». При сочинении фортепианного эскиза, однако, в воображении композитора голоса звучат с оркестровыми тембрами. На это указывают и Чайковский, и Римский-Корсаков. Последний пишет по поводу сочинения «Сервилия» без рояля: «Полные III-го и IV-го действия и части I-го и V-го были набросаны. Проиграть мне удалось их только раз в Люцерне... Несмотря на то, что сочиняемая без рояля музыка ясно слышится автору, когда приходится проигрывать на рояли значительное количество сочиненного без рояля, получается впечатление особое, к которому надо привыкнуть. Причиною тому, вероятно, отвычка от звука рояля. При сочинении оперы звуки, представляемые мысленно, принадлежат оркестру и голосам, и, будучи в первый раз исполненными на рояли, кажутся несколько чуждыми». («Летопись», 318).

О роли оркестровки в процессе творчества Граф говорит мало, между тем, как было бы существенно подчеркнуть творческий характер этой стороны композиции. Я позволю себе привести одно письмо Н. А. Римского-Корсакова ко мне; услышав, будто оркестровка «Китежа» совершенно закончена, я написал ему по этому поводу письмо; на это письмо я получил следующий ответ, который привожу целиком:

«Спасибо Вам за приветствие по поводу окончания (?!) «Китежа». Вопросительный и восклицательный знаки поставлены потому, что я оконченным его не считаю Осталась еще целая большая картина для инструментовки, после чего он будет почти окончен, ибо останутся кое-какие переделки и добавки. Разве кончена была бы картина художника, если бы ее одна восьмая или в этом роде значительная часть, была набросана мелом или ка-

рандашом, а не написана красками? Только оркестровая партитура есть окончательная форма оркестрового сочинения; набросок будет всегда набросок и требует большего напряжения и работы для приведения в окончательную форму. Большая часть любителей и ценителей музыки как-то не признает этого и считает сочинение чем-то отдельным и самостоятельным по отношению к оркестровке. Тому причной, вероятно, следующее: в музыкальной практике часто встречаются случаи оркестровки фортепианных и т. п. вещей, законченных авторами, но отнюдь не предназначавшихся для оркестра. Тут, действительно, наблюдаются два разных процесса, часто принадлежащие разным лицам. С сочинением, предназначенным и задуманным на оркестр, дело обстоит иначе. Набросок делается только ради сложности вещи и как бы немощности композитора перед этой сложностью, оркестровая работа продолжается впредь до окончания партитуры. Итак, мой «Китеж» не кончен, осталась еще одна картина. Вношу должную поправку: принимаю поздравление с окончанием наброска, но не с окончанием сочинения».

«Что же касается до чувств авторского удовлетворения в таких случаях, то я ощущаю скорее всего чувство недостаточной удовлетворенности и усталости. Спасибо за милое письмо. Ваш Н. Римский-Корсаков. 22 августа 1904 г., Вечаша».

Каких усилий творческой фантазии требует нередко адэкватная оркестровка какого-нибудь места сочинения, можно видеть, как указывает Ястребцев, из пометки против того места в партитуре «Млада», которое соответствует моменту появления тени Млады на «купальском Коле»: «Бился до сумасшествия!». «Прав был Гейне, остроумно замечает по этому поводу Ястребцев, — когда сказал: Страшно, когда тело созданное требует у нас души, но еще ужаснее, когда мы создали душу, и она требует у нас тела. Мысль, которую мы думаем, — это такая душа, она не дает нам покоя, пока мы не дадим ей воплощения». (См. В. В. Ястребцев, «К истории Млады». «Музыка» № 146, 7 сентября 1913 г.).

V.

В главах, посвященных вопросам музыкальной техники, Граф убедительно показывает ее необходимость для творчества. Устами нескольких авторитетных художников он осуждает диллетантское некультурное «презрение» к техническому мастерству, как «помехе» свободе творчества. Так, он цитирует Ницше, который говорит: «Я ненавижу сволочь (Lumpengesindel), которая ничего не хочет знать о ремесле». Что такое техника? Техника есть знание и навыки ремесла, приуроченные к индивидуальности художника, короче: техника есть индивидуализированное ремесло музыканта, ремесло, напоенное фантазией и чувством художника. Это — тот мост, который соединяет «старый берег» подражания и «новый берег» новаторства. Поэтому техника всякого великого музыканта взрастает на исторических традициях и в то же время имеет резко индивидуальный отпечаток творческой личности. Чтобы убедиться в этом, достаточно заглянуть в записные книжки великих композиторов — Моцарта, Бетховена, Брамса, этого, по выражению Ницше хранителя великой печати старинной музыки (Der Grossiegelbewahrer der alten Musik). Но великие музыканты и в зрелом возрасте продолжают изучать древних и вырабатывать новые технические навыки. Так, уже пожилой Бетховен принимается за усердное изучение Иоганна Себастьяна и Филиппа Бахов и Генделя; Моцарт также углубляется в Генделя, приступая к сочинению «Реквиема». Чтобы освоиться с техникой различных музыкальных форм, Брамс пишет подряд: две симфонии, два фортепианных концерта, две увертюры, две серенады, два струнных квартета.

Римский-Корсаков пишет по поводу «Орестейи» Танеева: «Оперу свою он писал долго, чуть ли не десять лет. Раньше, чем приняться за действительное изложение какого-либо сочинения, Танеев предпосылал ему множество эскизов и этюдов: писал фуги, каноны, и различные

контрапунктические сплетения на отдельные темы, фразы и мотивы будущего сочинения и, только вполне набив руку над его составными частями, приступал к общему плану сочинения и к выполнению этого плана, твердо зная, какого рода материал он имел в своем распоряжении, и что возможно выстроить из этого материала». Так писалась и «Орестейя», которая, однако, оказалась не сухим, вымученным произведением, но «при строгой обдуманности, поражала обилием красоты и выражения» («Летопись», 312).

Часто приводят в качестве примера «творчества нутром», «без техники» гениального Мусоргского, но у Мусоргского были крупные недочеты техники, а не отсутствие таковой, и технические дефекты его были органически связаны с некоторыми дефектами вообще его огромного дарования.

При каких условиях техника может связывать художника? Когда она не ассимилирована им, но, взятая «на прокат» у предшественников, еще не претворилась в плоть и кровь данного художника. Это можно наблюдать у многих великих музыкантов, которым в известный период творчества не удавалось преодоление чужих технических приемов. Почему Глинка бросил писать симфонию «Тарас Бульба»? Потому что немецкая форма симфонии, усвоенная им, не отвечала его творческим замыслам, заставляла его говорить чужим языком, а свой язык в этой области нашли лишь позднее Римский-Корсаков, Бородин и Балакирев [1]). Оссовский указы-

[1]) «В Париже я написал первую частью Allegro и начало второй части Казацкой Песни C-Moll — «Тарас Бульба» — я не мог продолжать второй части, она меня не удовлетворяла. Сообразив, я нашел, что развитие Allegro, Durchführung developpement, было начато на немецкий лад, между тем как общий характер пьесы был малороссийский. Я бросил партитуру, а Педро уничтожил ее». Подробности о симфонии «Тарас Бульба» и некоторые темы из нее, записанные на память В. П. Энгельгартом и М. А. Балакиревым (которые слышали отрывки в исполнении Глинки), читатель найдет в статье В. В. Стасова: «М. И. Глинка». Новые материалы для его биографии. Русская Старина, 1889 г., т. 61-й, стр. 387—400).

вает, что «переходный» период в творчестве Глазунова (II и III симфонии) был временем, когда, впервые основательно познакомившись с приемами Вагнера, он старался в своем творческом горниле переплавить это инородное тело, ассимилировать его, придав ему свое обличье. Римский-Корсаков пишет по поводу квартета, сочиненного им в 1874-м году, когда он углубился в изучение классиков:... «Я чувствовал невольно, что в квартете этом, действительно, я—не я. Случилось же это потому, что техника еще не вошла в мою плоть и кровь, и я не мог еще писать контрапункты, оставаясь самим собою, а не притворяясь Бахом или кем-нибудь другим». («Летопись», 127). Тот же композитор замечает по поводу более раннего периода (1873 г.): «Отсутствие гармонической и контрапунктической техники вскоре после сочинения «Псковитянки» сказалось остановкой моей творческой фантазии, в основу которой стали входить все одни и те же заезженные мною приемы, и только развитие этой техники, к которой я обратился, дало возможность новым живым струям влиться в мое творчество и развязало мне руки для дальнейшей сочинительской деятельности». («Летопись», 101). Но этого мало. Всякое смелое новшество, подлинное откровение новой красоты в небывалой и, по-видимому, эстетически чудовищной, форме находит себе оправдание в руках зрелого мастера во всеоружии технических средств. В этом отношении заслуживает внимания одно место в чрезвычайно интересной статье талантливого музыкального критика В. В. Ястребцева: «О музыкальных заблуждениях». «7 августа, когда я был у Римского-Корсакова в Вечаше, Н. А. взял на рояли одновременно нон-аккорд B-dur'a и секст-аккорд E-dur'a, т.-е. гармонию типа: *F—A—C—Es—G—Gis—E—H* и спросил меня, как я думаю, может ли существовать подобное звуковое сочетание, и красиво ли оно. Или это уже нечто вроде Рихарда Штрауса? Я согласился с последним, тогда Н. А. заметил: «И, однако, с этой гармонией я вас познакомлю сегодня, но только там (в ро-

мансе «Поэт» на слова Пушкина), она будет хитро подготовлена и подведена, а потому вам наверное понравится». (См. «О звуковых заблуждениях». Русская Музыкальная Газета, № 22—23, 7 июня 1907 г.).

С процессом технической обработки идет рука об руку критическая работа, которая предшествует творческой работе или сопровождает ее, как ésprit d'escalier, или привходит в самый процесс композиции. «Есть натуры, — говорит Граф, — которые обладают истинным вдохновением, но им недостает ни воли, ни дарования в обработке материала». Мне вспоминается по этому поводу Ладыженский, автор талантливых романсов, о котором Н. А. пишет в «Летописи» (стр. 68) следующее: «Сочинения его состояли из огромного количества большею частью незаписанных импровизаций... Все это было... так изящно, красиво, выразительно и даже правильно, что тотчас же привлекло к нему наше общее внимание и расположение... Все это так и осталось неконченным, — последствие российского дилеттантизма,— за исключением нескольких романсов, по настоянию моему и других отделанных и впоследствии напечатанных».

Когда пренебрежение критическим анализом проистекает от диллетантизма, от недостатка доброй воли и соответствующих навыков и знаний, то это неудивительно, а удивительно то, когда такое отрицание всякого критического анализа непосредственных продукций «подсознательного я» провозглашается образованным, туго-ученым музыкантом à bon éscient, принципиально. Такое чудовищное отношение к собственному творчеству мы находим у Шёнберга, который думает, что его творчество «нутром» не подлежит никакому усовершенствованию и исправлению. «Каждый написанный мною аккорд есть выражение какой-то внутренней необходимости». «Я твердо убежден, что логика (sic!) присуща моей гармонии... идеи зарождаются непроизвольно, их гармонический наряд неразрывно связан с ними, в нем не должно делать ника их

изменений». (См. статью Веберна о музыке Шёнберга, «Музыка», 1913 г.). Невольно вспомнишь вышеприведенные слова Ницше!

VI.

К числу существенных пробелов книги Макса Графа следует отнести невнимание к социальной стороне творчества. Я говорю, во-первых, о влиянии на творческое самочувствие композитора той социальной среды, в которой он живет. и, в частности, музыкально-художественной атмосферы, и, во-вторых, об успехе и неуспехе у публики. Говоря о русской музыкальной школе, я хотел бы сделать два замечания по поводу социальной стороны творчества. I) Русская общественная и философская мысль тяготеет к гармоническому об'единению колективизма и индивидуализма. Это проступает, например, в этических идеалах наших народников. Эта черта отразилась и в характере творчества русской музыкальной школы. Я думаю, в истории музыки нет примера такого коллективизма в творчестве, при полном сохранении яркой особливости каждого художника. Дружеская взаимопомощь, бескорыстная радость успехам товарищей, взаимная критика продуктов творчества, — все свидетельствует о «соборности сознания» (термин кн. С. Трубецкого) У .музыкантов она сказалась.в петербургской «кучке», у актеров — в «Московском Художественном». У композиторов она проявляется: 1) в выборе сюжетов, 2) в разработке сюжетов, 3) в помощи в технических трудностях, 4) в сочинении колелктивных произведений, 5) в оркестровке, исправлении и окончании чужих произведений и, наконец, 6) у гениального Скрябина в стремлении привлечь самих слушателей (достаточно подготовленных) к участию в «умном делании», в коллективном исполнении религиозной мистерии. II) Что касается отношения публики к творчеству русских композиторов и того, как это отношение отзывалось на их

творческом самочувствии, то можно про русскую школу сказать, повидимому, в большей степени, чем про какую-нибудь другую, что ее величайших представителей одушевляла героическая вера в об'ективную ценность их прекрасных созданий наперекор голосу мало-культурной публики. Глинкин «Руслан» буквально провалился, и великий творец его мог апеллировать лишь к идеальному трибуналу избранной публики будущего— «Руслана поймут лет через сто»...[1]). Даргомыжский по поводу полного неуспеха своих произведений в одном письме указывает на два мотива творчества: «главный двигатель — любовь к искусству; на втором плане— «наслаждение передавать другим нить собственных своих идей»[2]). Мусоргский пишет: «Про нас прокаркают: «Вы будете забыты скоро и навсегда», — ответим: «Non, non et non, Madame!» Мусоргский провидел свое конечное торжество. В своих творческих исканиях великие русские музыканты руководились Пушкиным:

«Ты — царь, живи один, дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум.
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный».

---

[1]) К неуспеху Глинки в России присоединился еще удар, нанесенный репутации Глинки заграницей немецкой статьей Антона Рубинштейна, где развивалась мысль, что Глинка в России «ist gescheitert» (провалился), перед публикой, которая еще никогда не слышала произведений Глинки.

[2]) См. письмо А. С. Даргомыжского к Кастрио-Скандербеку от 10 августа 1843 г. в биографии, написанной Базуновым.

ПУШКИН И РУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ.

(Памяти проф. С. К. Булича[1]).

«Пушкин изумительное явление на земном шаре, и когда-нибудь к этому выводу придут все».

А. К. Лядов.

I.

Проф. С. К. Булич в превосходной статье под заглавием: «Пушкин и русская музыка» показал в очень убедительной форме громадность влияния Пушкина на творчество наших музыкантов. Сила этого влияния несравнима с воздействием поэзии Пушкина на русскую живопись и скульптуру. Я хотел бы поделиться с читателями некоторыми мыслями о причинах этого влияния, такие причины могут быть о б щ е г о и с п е ц и а л ь н о г о характера. К общим причинам относится большее сродство между собою с точки зрения эстетической формы тонических искусств — поэзии и музыки, по сравнении с живописью и скульптурой — пластическими искусствами в их отношении к тоническим — к поэзии и музыке. Я имею, говоря это, в виду не устаревшие представления «о границах поэзии и пластических искусств» Лессинга и о « границах поэзии и музыки» Амброса. Эти пресловутые границы, по мере все большего углубления эстетических заданий, в новейшем искусстве оказываются слишком уз-

[1]) Незабвенным С. К. Буличем, незадолго до его смерти, была сочинена кантата на текст Пушкина: «Андрей Шенье», С. К. уже приступал к ее оркестровке.

ками, и Мусоргский справедливо когда-то протестовал (см. «Письма») против канонов и «декретов» профессоров эстетики, которые так часто оказываются в историческом развитии эстетических форм в положении вечно опаздывающих трех мушкетеров.

В современном искусстве наблюдаются одновременно тенденции к взаимопроникновению искусств и к их резкой дифференциации. Поэзия отрешается от смыслового содержания и хочет быть поэзией звуков (или, как выражается Гоголь, поэзией поэзии), скульптура отрекается от неподвижной пластичности и стремится у Родэна воссоздать не только движение, но и самое «становление» форм, живопись хочет стать музыкой (Чурлянис), музыка — живописью (Вагнер) и т. п. С другой стороны, Клингер вносит расчленение в самую живопись, отделяя Zeichnung от Malerei. Брамс, Танеев, Регер тяготеют к беспрограммной стихии чистой музыки, неоклассики в поэзии стремятся охранить суверенитет поэтической мысли от аггресивных покушений «шумизма» и т. д. Однако, если границы между искусствами и более тонки и гибки, чем думали в старину, то все же, эти границы существуют, и нетрудно понять, почему связь между эстетическими формами поэзии и музыки более тесная, чем между формами живописи и поэзии: I) Пластические искусства дают нам конкретный зрительный образ во всей его законченности, поэзия же пользуется словом, как посредствующим символом, предоставляя слушателю или читателю самому конструировать образ из материалов собственной фантазии. Я не хочу этим, разумеется, сказать, что и живописный образ не подвергается известной переработке, интерпретации (в особенности со стороны его эмоциональной значимости) воспринимающим его, но совершенно ясно, что пределы интерпретации здесь гораздо более узки. II) Выражение музыкальная драма звучит весьма естественно, но выражение скульптурная трагедия — явный нонсенс. Правда, в пластиче-

ских искусствах не передается только момент в пространстве: в них есть свое развертывание сюжета в глазах зрителя, но все же они дают лишь одну, хотя бы и весьма патетическую ситуацию. Можно, конечно, воспользоваться рисунками с иллюстрационной целью дать ряд живых образов, соответствующих главным моментам в драматическом произведении, но такая «кинематографическая подделка» под драму все же не составит никакой «живописной трагедии». Между тем, язык музыки родствен языку поэтическому, являясь бесподобным комментарием эмоциональной стороны текста в вокальной сфере и, обогощая мир поэтического воображения в программной сфере звуковыми образами и звуковыми символами, метафорами и намеками. При этом гибкость музыкальных форм и сродство музыкальной архитектоники с поэтической создает здесь как бы какую-то предустановленную гармонию между поэтическим и музыкальным произведением, если в первом строго выдержаны целостность замысла и художественная форма, и если оно по самой природе сюжета пригодно для музыкальной интерпретации (см. мою статью: «М. П. Мусоргский». Музыкальный Современник, 1917 г., №, посвященный памяти Мусоргского).

II.

Можно далее поставить вопрос: какие специфические причины сообщили поэзии Пушкина такую фасцинирующую власть над русской Полигимнией? Ссылки на величие Пушкинского гения, на его всенародное, и в настоящее время можно сказать уже и мировое значение (через посредство русской оперы вспомним об успехах за границей «Бориса», «Моцарта и Сальери» и, отчасти, «Золотого петушка»—говорю «отчасти», потому что прелестная переработка Пушкинской сказки В. И. Бельским есть уже ярко талантливое самостоятельное произведение) недостаточны: необходимо прямо указать на те особенности Пушкинского творче-

ства, которые делают его поэзию неисчерпаемым, широко-использованным, но далеко еще не исчерпанным источником музыкальных вдохновений. Пушкинский Сальери, восхищаясь музыкой Моцарта, говорит:

Какая глубина, какая смелость,
И какая стройность!

В этом восклицании Сальери Пушкин удивительно метко оттеняет два основные момента творчества — силу и самобытность экспрессии (глубина и смелость) и совершенство формы (стройность). Равновесие между этими двумя моментами — стихийностью, непроизвольностью чувства, охватывающего художника в минуты вдохновения, и сознательностью, умышленностью технического мастерства, одним словом, полная гармония формы и содержания в художественном произведении, обусловленная равновесием этих двух сил в творческом процессе, составляет всю тайну творчества. Это то совмещение несовместимого в работе гения и заставляло ломать головы философов от Вольтера до наших дней. Пушкин обладал этой гармонией в высшей степени, и это-то обстоятельство и делало его музу столь привлекательной для композиторов. Дело в том, что нарушение соответствия между силой экспрессии и эстетической формой в других искусствах ослабляет художественную ценность произведения, в музыке же это нарушение уничтожает всякую ценность произведения. Картина с дефектами в ту или другую сторону, утрачивая в выразительности или совершенстве выполнения, еще может интересовать нас с внеэстетической (психологической, социальной, бытовой) стороны, и то же можно сказать про роман, но музыка, в которой это равновесие резко нарушено, есть просто плохая музыка. Вдохновение, «совмещение энтузиазма с мудростью» — что-то вроде горячего мороженого. Вольтер ставит этот важный вопрос, но он не задумывается над ним. Тем не менее я приведу его слова полностью, потому, что они, по моему мнению, были отправным пунктом

для размышлений Пушкина. Привожу оба текста параллельно:

Вольтер.

«Нет вовсе никакой поэзии без великой мудрости. Но как примирить эту мудрость с энтузиазмом? Так же, как Цезарь намечал план битвы с осторожностью и сражался с одушевлением. Бывают поэты несколько с'умасшедшие, оттого-то они и бывают плохие поэты».

«Ода во все времена была посвящена преувеличению. Вот почему, чем народ становится философичнее, тем более ода с энтузиазмом, которая ничему не научила людей, теряет ценность. Из всех родов поэзии наиболее очаровывает просвещенные умы трагедия» (Poètes, LVII. 373).

Пушкин.

«Вдохновение есть живейшее расположение души к принятию впечатлений и соображению понятий, следственно, и об'яснению оных. Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии. Восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающего частями в отношении к целому».

«Восторг непродолжителен, непостоянен, следовательно, не в силах принести истинное совершенство. Гомер неизмеримо выше Пиндара. Ода стоит на нисшей ступени творчества. Она исключает постоянный труд, без которого нет истинно великого». (Соч. изд. Суворина, т. VIII-й, стр. 317-я).

Между рассуждениями Пушкина, несомненно навеянными Вольтером, и взглядами последнего, огромная разница. У Вольтера ,пропитанного интеллектуализмом века просвещения, моменты мудрости и энтузиазма обособлены, разорваны, у Пушкина они теснейшим образом сплетены между собою. Вдохновение не есть ни только скоропреходящая вспышка восторга, ни простое соображение понятий, но то особое спокойствие, которое сочетает в себе и эмоциональную гиперестезию (живейшее расположение души к принятию впечатлений), и силу ума. Ту же мысль выразил неведомый Пушкину Шопенгауэр, говоря, что вдохновение есть способность руководиться рефлексией и, в то же время, уметь отрешаться от нее. Эту

среднюю точку между сознательными и непреднамеренными моментами творчества в поразительном согласии с Пушкиным отмечают и Лев Толстой, и Алексей Толстой. Л. Толстой пишет про художника Михайлова: «Он пришел в то состояние уверенности в значительности своей картины, которое нужно было ему для того исключающего все другие интересы напряжения, при котором одном он мог работать. Он одинаково не мог работать, когда был холоден, как и тогда, когда был слишком размягчен и видел все. Была только одна ступень в этом переходе от холодности к вдохновению, на которой возможна была работа» («Анна Каренина»). А вот стихотворение Алексея Толстого («Земля цвела»). Я приведу часть его:

И мнилось мне, что я лечу без крыл,
Перехожу, поднят природой всею,
В один порыв неудержимый с нею.
Но трезв был ум, и чужд ему восторг.
. . . . . .
Задачи то старинной разрешенье
В таинственном ты видишь полусне.
То творчества с покоем соглашенье,
То мысли пыл в душевной тишине.
Лови же миг, пока к нему ты чуток,
Меж сном и бденьем краток промежуток.

Последнее стихотворение, как и «Водомет» Тютчева, отображают в поэтической форме мистические философствования Шеллинга о том, что художественное творчество осуществляет «непостижный уму» синтез «бесконечного» с конечным, интуиции с деятельностью рассудка («Das Unendliche endlich dargestellt ist Schönheit»), но Пушкин одинаково чужд и рационализму Вольтера, и мистицизму представителей «германского идеологизма», как он называл немецких идеалистов. Он оттеняет в вышеприведенных словах то, что можно назвать чувством целостной концепции, чуткость и проницательность ума, дающие ему возможность группировать элементы формирующегося художественного целого в направлении гармонического един-

ства. Это чувство Римский-Корсаков в музыке называет архитектонической логикой. С другой стороны, Пушкин оттеняет роль упорного труда над технической стороной произведения; в другом месте он пишет: «Побежденная трудность всегда приносит нам удовольствие, любить соответствие (symmétrie) столь свойственно уху человеческому, ухо образовалось ударением звуков». Пушкинское понимание вдохновения, как гармонии формы с содержанием, обусловленной особенным «спокойствием» духа, его понимание чувства целостной концепции и громадной роли упорной работы над преодолением технических трудностей, поразительно напоминает характеристику вдохновения у музыкантов. Я приведу последовательно признания Моцарта, Бетховена, Римского-Корсакова и Чайковского. Моцарту счастливые мысли приходили в голову, когда он бывал в хорошем расположении духа, во время путешествия в экипаже, или во время прогулки после хорошего обеда, или ночью во время бессоницы («намедни ночью бессонница моя меня томила, и в голову пришли мне две-три мысли»—Пушкин: «Моцарт и Сальери»). «Тогда мне в изобилии приходят мысли особенно удачные. Понравившееся мне я удерживаю в голове и мурлыкаю их про себя, о чем мне сообщили потом окружающие. К запомненному мною вскоре присоединяется и другое, как бы крохи, из которых можно состряпать паштет, то относящееся к контрапункту, то к тембрам разных инструментов, etc. Все это разогревается в моей душе, именно когда никто мне не мешает, и разрастается в моей душе, и я все далее расширяю и проясняю все это, и произведение вскоре становится в голове уже почти совсем готовым, так что я обозреваю его зараз в моем духе, как прекрасную картину или прекрасного человека, и не одно, после другого, как это должно быть впоследствии, но все зараз. Это пир! Весь этот процесс (Finden und Machen) происходит во мне, как в крепком сладостном сне»

(См. O. Jahn: «W. A. Mozart», 1858, III, 424). А вот что пишет Бетховен: «Я долго, очень долго вынашиваю мои мысли, прежде чем чаписать их, причем память моя настолько не изменяет мне, что раз задуманная тема целые годы не забывается мною. Кое-что я видоизменяю, отбрасываю и делаю новые попытки до тех пор, пока не почувствую удовлетворения. Тогда в моей голове начинается разработка в длину, ширину и глубину, и так как я сознаю, чего именно я хочу, то меня отнюдь не покидает положенная мною в основу идея, она всходит и растет, я вижу и слышу образ (das Bild) во всем его протяжении предстоящим, как в слитке перед моим духом, и мне теперь остается только работа записывания . . . . . Вы, может быть, спросите меня: откуда у меня берутся идеи? Этого не сумею вам сказать с уверенностью. Они являются незванными, непосредственно или опосредствованным путем, я мог бы их черпать пригоршнями, на открытом воздухе, в лесу, на прогулке, в ночной тиши, рано утром; вызываемые настроениями, которые у поэта претворяются в слова, а у меня в тона, звенят, бушуют, свирепствуют, пока, наконец, не окажутся стоящими передо мной в виде нот на бумаге» (См. «Beethoven in eigenem Wort», Herst, 1905, S. 56). Римский-Корсаков различает два рода вдохновения — острое (то, что Пушкин называет «восторг») и хроническое. Он пишет также о вдохновении: «Как это происходит, я и сам не знаю, а знаю только то, что мне не раз приходилось наблюдать— работаешь, бывало, над какою-нибудь определенною сценою из оперы, и вдруг замечаешь, что одновременно с сочинением этого номера, приходят в голову и еще какие-то, на первый взгляд совершенно ненужные, темы и гармонии, записываешь их, и что удивительнее всего, это то, что впоследствии эти темы и аккорды оказывались как нельзя более подходящими к каким-либо последующим сценам, о которых, повидимому, и не думал (сознательно, по крайней мере) в ту минуту, когда набрасывал эти темы или аккорды» (Цитата взята из

чрезвычайно интересных воспоминаний В. В. Ястребцова о Римском-Корсакове, относятся эти слова к 6 августа 1899 года). У Римского-Корсакова, как и у Пушкина, хронологический порядок зарождения счастливых догадок не совпадает с логическим порядком развития произведения: «Борис Годунов» Пушкина и «Снегурочка» Римского-Корсакова сочинялись именно таким образом, в полном несоответствии с рационалистическим рецептом, который предлагает Дидро в своем «Essai sur l'art dramatique», (1746 г.); Дидро требует, чтобы пьеса непременно сочинялась в порядке расположения ее сцен — строго последовательно... О Пушкине по этому поводу см. мое исследование: «О перевоплощаемости в художественном творчестве». Наконец, Чайковский в своем процессе творчества отмечает ту же черту, что и Пушкин, — двойственность сознательного и непреднамеренного моментов творческой работы: «Иногда я с любопытством наблюдаю за той непрерывной работой, которая сама собой, независимо от предмета разговора, который я веду, от людей, с которыми нахожусь, происходит в той области головы моей, которая отдана музыке. Иногда это бывает какая-то подготовительная работа, т.-е. отделываются подробности голосоведения какого-нибудь проектированного перед тем кусочка, а в другой раз является совершенно новая самостоятельная мысль и стараешься удержать ее в памяти» (см. Переписка, II, 184). Эту смутно сознательную (отнюдь не под-сознательную) сторону творческого процесса Пушкин так бесподобно оттеняет в стихотворении «Осень»:

И забываю мир, и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне,
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявленьем.
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.
И мысли в голове волнуются в отваге,

И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо—к бумаге,
Минута—и стихи свободно потекут.

В этом стихотворении особенно поразительно заключение, где в бесподобных образах передается момент окончательной фиксации еще не упорядоченных образов, рифм, размеров в законченное эстетическое единство, момент завершения целостной концепции, начало процесса воплощения ее в мерные строфы:

Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но, чу!.. матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз—и паруса надулись, ветра полны,
Громада двинулась и рассекает волны.

Оборотною стороною этого «сомнамбулического» состояния, при котором «забываешь мир», является то «живейшее расположение души» к восприятию внутренних образов, которое роднит Пушкина с «мимозой» Глинкой, со Скрябиным, который отмечает необычайное «обострение мысли» в минуты вдохновения, и с Римским-Корсаковым, о котором его дочь С. Н. Троицкая любезно сообщила мне следующее. В разгаре творческой работы он обнаруживал крайнюю рассеянность и невосприимчивость к впечатлениям житейской обстановки. Однажды в один из таких пароксизмов творчества, дочь вошла утром в комнату, где находился отец. С намыленным лицом он стоял у рукомойника и намыленными руками дирижировал каким-то «нездешним» оркестром.

Появление счастливых догадок во сне — явление часто наблюдаемое в процессе творчества. (См. мою книгу «Философия изобретения», т. II, гл. IV). Вагнер говорит устами Закса в «Мейстерзингерах»: «Ведь, часто лучшая мечта во время сна воспринята». И Пушкин разделяет эту черту (см. Записки Смирновой) с Римским-Корсаковым, которому во время сочинения «Снегурочки» приходят счастливые мысли во сне. (См. В. В. Ястребцев: «Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове», вып. II, стр. 175). Другая черта, наблюдаемая у

музыкантов — быстрота в комбинационной работе воображения, у Пушкина общая с Моцартом, Берлиозом, Римским-Корсаковым и другими художниками и, вообще, гениальными людьми (см. об этом мою статью: «М. П. Мусоргский», «Музыкальный Современник», 1917, и «Философия изобретения», т. II, гл. IV, а также мою статью «Эстетика Достоевского», в сборнике статей в память Достоевского). Наконец, бодрое, радостное самочувствие (и в сладкой тишине, я сладко усыплен моим воображеньем), черта, общая у всех великих изобретателей. Творчество идет особенно успешно при благоприятных условиях для физиологической работы мозга — на свежем воздухе, во время прогулки, рано утром при пробуждении. Мы знаем, что у Пушкина была привычка работать рано утром в постели, и он сообщает о счастливых идеях во время прогулок, и показания композиторов свидетельствуют часто о том же (см. выше о Моцарте и Бетховене). Бальзак пишет: «Наслаждение, когда один плывешь по чистому озеру среди цветов и скал при теплом ветерке, может служить слабым подобием того счастья, которое я испытываю, погружаясь в поток, я не знаю какого, света, когда я вслушиваюсь в неясные и странные голоса вдохновения, когда из невидимого источника образы текут в моем трепещущем мозгу».

III.

Гармоничность всего творческого процесса у Пушкина была причиной того равновесия между эмоциональным содержанием и эстетической формой, которая делала и будет делать его произведения особенно привлекательными для наших музыкантов. Рассмотрим же теперь оба эти момента раздельно. Какие особенности в содержании поэзии Пушкина влекли к ней композиторов?

I. Искусство Пушкина в значительной доле, более значительной, чем у кого-либо из первоклассных поэтов, есть искусство в искусстве: процессам художе-

ственного творчества и художественного восприятия он уделяет чрезвычайно много внимания в своих лучших созданиях, я уже не говорю о лирике, но и в эпических, и драматических произведениях мы это постоянно наблюдаем: «Моцарт и Сальери», «Дон-Жуан» — «импровизатор любовной песни, губящий и других, и себя тем, что захотел сделать из реальной жизни с ее нравственной стихией мир эстетической видимости, «театр для себя», «Повести Белкина», сочиненные якобы не Пушкиным, но Белкиным, «Капитанская дочка» — записки Гринева, «Египетские ночи» это искусство в кубе,—напоминающее китайское резное яйцо из слоновой кости, внутри которого выточены два резных яйца одно в другом. Поэт Чарский, заинтересованный психологией поэтической импровизиции, увлекается итальянцем импровизатором, страшная поэма которого вызывает у двух лиц стремление воспроизвести ее основной мотив в Петербурге. Так как ни одно искусство, кроме поэзии и музыки, не может нас ввести в тайники творчества, то весьма понятно, что эта сторона в поэзии Пушкина должна была фасцинировать композиторов. Образ Баяна у Глинки, Дон-Жуана у Даргомыжского, Моцарта и Сальери у Римского-Корсакова, его же «Пророк», «Пока не требует поэт», «Эхо» и «Муза» Глазунова, и многое другое, является прямым или косвенным прекрасным отзвучием этой Пушкинской черты.

II. Дар перевоплощаемости, отмеченный Достоевским в его знаменитой речи о Пушкине. Эта проницательность в постижении человеческих характеров у Пушкина проявилась чрезвычайно рано. С. А. Венгеров обратил мое внимание на понимание женской души, проявленное юным Пушкиным уже в «Руслане»: «Герой, я не люблю тебя!» То же самое высказывает А. К. Лядов: «Читаю «Руслана» и поражаюсь... Изумительное знание жизни сквозит в каждой строчке. Уже в эти годы он очень хорошо знал женщин». (См. «А. К. Лядов». Жизнь. Портрет. Творчество. Из писем 1916, стр. 184).

Будучи сам многоликим художником, Пушкин увлекался сложными характерами, совмещающими в себе противоположные черты: Борис, Марина, Самозванец, Мария (в «Полтаве»), Сальери и т. д., и эта трудность психологического задания, весьма соблазнительна именно для музыканта, так как она не под силу ни живописцу, ни скульптору, располагающим лишь моментом для характеристики внутреннего мира героя и имеющим, таким образом, возможность лишь намекнуть на то, что могут всесторонне раскрыть поэт и музыкант.

В «Борисе Годунове» Пушкин дал бесподобные образчики характеристики народной толпы не в виде однотонной массы, но в виде многообразия типически-индивидуальных фигур. Эту идею использовал и чрезвычайно удачно развил Мусоргский, сочинив великолепную сцену под Кромами. Тот же принцип был положен Римским-Корсаковым в основу народной сцены в IV картине «Садка», которая в этом отношении представляет чудо искусства в применении контрапункта для одновременной передачи переживаний калик, гусляра и скоморохов. Известный аккомпаниатор и дирижер М. А. Бихтер высказал мне однажды поразительно тонкое замечание относительно того, как гениально Даргомыжский в самом начале III картины (на кладбище) в «Каменном Госте» с'умел передать в музыке «двуликость» Дон-Жуана, переодетого в платье монаха. В верхнем регистре звучат торжественные церковные аккорды, которыми охарактеризован в I картине монах, а в нижнем регистре подымается порывисто с трелями вверх тема Дон-Жуана, представляющая как бы наигрыш какой-то веселой серенады.

III. Пушкин обладал редким даром к наивной фантастике. Его фантастические образы непохожи на порой несколько тяжеловесную с «филозофическим» налетом фантастику Гофмана, на болезненно напряженную и окрашенную глубоким суб'ективизмом, личною потребностью в катарзисе душевных страстей, фантастику «фантастической симфонии» Берлиоза, на нелишенную

некоторой надуманности и американской «деловитости» фантастику Эдгара Поэ. Эта способность к полному слиянию с простодушным «магическим» аспектом на мир простолюдина и ребенка должна была повлиять на Глинку, Римского-Корсакова [1]) и других наших великих музыкантов. Некоторые образы Руслана напоминают образы у Вагнера (Руслан и Зигфрид, меч Кладенец и Нотунг, Фаффнер и Голова, Клингзор и Черномор, девы цветы (в «Парсифале» и «Руслане»), но у Пушкина-Глинки символизм, скрывающийся за ними (ибо и они символичны) несравненно более бесхитростный, чем у философствующего Вагнера.

Фантастика Вагнера обвеяна чуждыми Пушкину настроениями мистического идеализма и пессимизма, которые лежали в самой артистической натуре Вагнера независимо от его увлечения Шопенгауэром, и если Тристан цитирует Шопенгауэра («я есмь мир»), то, быть может, не сознавая этого, как мольеровская кухарка, говорящая прозой. Точно также фантастике Пушкина чужд и мистический реализм Римского-Корсакова. Глубоко чувствуя и великолепно живописуя жизнь природы в ее отдельных проявлениях, Пушкин, как художник, не имеет наклонности вчувствоваться в Космос, как целое: отнюдь не случайно природу, как целое, он называет «равнодушной». Антропоцентричностью своею Пушкин порой напоминает Флобера и Гонкуров, но, разумеется, лишь отчасти. «Характерная черта нашей организации, пишут Гонкуры, заключается в том, что мы замечаем в природе только то, что напоминает нам об искусстве. Взгляд, упавший на лошадь в конюшне, воспроизводит в нашей памяти этюд Жерико, а бочар из соседнего двора напоминает нам китайскую тушь Буавэна». У

[1]) В 1908 году, незадолго до смерти, Римский-Корсаков собирался приступить к давно задуманной симфонической поэме: «Сказка о рыбаке и рыбке». В оставленных после смерти Н. А. набросках, если не ошибаюсь, сохранилась «тема рыбки».

Пушкина порой наблюдается именно такой артистический подход к красотам природы: в «Путешествии в Арзрум» картина похорон во Владикавказе вызывает в нем воспоминание из английского поэта. Вид нагих грузинок в бане вызывает в его памяти цитату из «Лаллы Рук» Т. Мура. «Ручьи, падающие с горной высоты мелкими и разбрызганными струями, напоминали мне «Похищение Ганимеда», странную картину Рембрандта». При переходе Сатон-лу, снег, лежащий в оврагах, вызывает в его памяти стих римского поэта. Женский образ напоминает ему то Бианку Перуджино, то Вандиковскую мадонну, то кисть Рафаэля.

IV. Постижение тайны народного юмора. Отцом русской музыкальной комедии является Гоголь: он вдохновил Мусоргского к созданию: «Женитьбы» и «Сорочинской Ярмарки», Римского-Корсакова к созданию «Майской Ночи» и «Ночи пред Рождеством», но дедом ее является опять же Пушкин. Сват в «Русалке», а также вся «сцена в корчме» являются исходным пунктом для последующих опытов создания народной комической оперы и комических типов в операх с трагическим или эпическим содержанием (Скула и Ерошка в «Игоре»).

Следуя за Шекспиром и, быть может, за Шелли («Защита поэзии», 1824), Пушкин, наперекор воззрениям древних, стремится об'единить элементы трагического и комического в высшее единство. «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые волшебством драмы» (Соч. VIII, 306). Руководясь таким соображением, Пушкин создал в «Борисе» сцену в корчме. Если не ошибусь, эта сцена в гениальной музыкальной интерпретации Мусоргского и теперь при исполнении этой оперы во Франции обыкновенно пропускается или, по крайней мере, прежде пропускалась, дабы не шокировать парижан в качестве «инородного тела» в величественной трагедии.

V. Ориентализм Пушкина. Из Глинкина «Руслана» из его восточных сцен и нумеров, так сказать, излучаются: «Антар» и «Шехеразада» Римского-Корсакова,

«Тамара» Балакирева, «Средняя Азия» и «Половецкие Пляски» из «Игоря». Сюда же нужно отнести восточный элемент в «Золотом Петушке» Римского, в «Стеньке Разине» (тоже Пушкинский сюжет) и в «Восточной рапсодии» Глазунова.

VI. Задушевность лиризма. Образцы музыкальной лирики, подсказанные Пушкиным нашим великим музыкантам, представляют высокие образцы в этом роде во всемирной музыкальной литературе. «Я помню чудное мгновенье» Глинки, «Вертоград», «О, дева роза», «Ты рождена» Даргомыжского, «Сожженное письмо» Кюи, «Не пой, красавица» Балакирева, «Заклинание», «Ненастный день потух», «Редеет облаков» Римского-Корсакова, «Делия», «Нереида», «Сновиденье» Глазунова и много других.

VII. Историческая интуиция. Если Гете в придачу к своему поэтическому гению был высокоталантным натуралистом, то точно также и Пушкин-поэт был сверх того выдающимся для своего времени ученым историком, и его ученость в этой сфере не только не заглушала, но углубляла и усиливала в нем удивительную способность артистически чувствовать минувшие эпохи, при чем это углубленное вчувствование в прошлое он сознательно противопоставляет поверхностному маскараду плохих исторических романистов. По поводу неудачных подражателей Вальтер-Скотту, он пишет: «Как они все далеки от шотландского чародея! Подобно ученику Агриппы, они, вызвав демона старины, не умели им управлять и сделались жертвами своей дерзости. В век, в который они хотят перенести читателя, перебираются они сами с тяжелым запасом домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений» (См. статью: Роман Загоскина «Юрий Милославский», соч. т. VIII, стр. 114). Но даже исторические романы, далеко не первоклассные, нравятся публике. Эстетический секрет этой привлекательности старины в искусстве Пушкин усматривает (как впоследствии Спенсер в статье: «Польза и красота») в чувстве контраста с настоя-

щим. «Однакоже сии бедные сочинения читаются в Европе... Не потому ли, что изображение старины, даже слабое и неверное, имеет неиз'яснимую прелесть для воображения, притупленного однообразной пестротой настоящего, ежедневного?» (там же, стр. 115). Вдохновляющее воздействие Пушкинской исторической интуиции на Мусоргского и Римского-Корсакова — на первого в «Борисе» непосредственно, на второго в «Псковитянке» опосредствованным образом — имело огромное значение в эволюции оперных стилей: русские музыканты создали историческую оперу, благодаря Пушкину и, конечно, личным творческим наклонностям, родственным по духу историзму Пушкина. Им удалось то, что не удалось Вагнеру (тщетные помыслы создать «Манфреда» и «Фридриха Барбароссу»), причем свою неудачу Вагнер старается оправдать теоретическими умствованиями, напоминающими одно место в «Поэтике» Аристотеля (гл. IX, 1451). Вагнер хочет нас уверить, будто исторические сюжеты «не подходят» для музыкальной драмы: в них слишком много случайного, временное и местное нежелательны для музыкальной драмы (sic!).

VIII. Дар поэтизировать современную прозу жизни, отмеченный у Пушкина проф. Овсянико-Куликовским в его прекрасной книге о Пушкине. Я думаю, что именно эту черту учуял в «Онегине» Пушкина Чайковский, и именно она вдохновила его написать прелестную оперу: «Татьяна» (—уж, конечно, не «Евгений Онегин», как она называется. Немцы правильно называют оперу Гуго «Фауст», «Маргарита»).

IV.

Обращаясь к формальной стороне Пушкинского творчества, нужно отметить прежде всего:

I. Музыкальность языка и всей поэтической стихии Пушкина. Пушкин не играл на

рояли, подобно Льву Толстому, не играл на скрипке, подобно Лермонтову, но он имел музыкальный слух и музыкальную память, любил музыку и уделял ей в своей поэзии значительное место. В его сочинениях упоминаются Рамо, Глюк, Пиччини, Сальери, Гайдн, Пэр, Россини, Вебер, он интересуется спорами музыкантов о значении Мейербера («Записки Смирновой»). Он нежно любит Моцарта и горячо приветствует блистательное выступление Глинки с «Иваном Сусаниным». Но этого мало. Свидетельства Белинского, Анненкова, Серова дают основание предполагать, как сообщает С. К. Булич, что Пушкин имел в виду для подававшего надежды композитора Есаулова написать оперное либретто, и что таковым была в первоначальном замысле «Русалка». Проф. С. К. Булич обращает внимание на то, что в первоначальных набросках «Русалки» Пушкин дает стихи в народном духе, более подходящее для музыки, чем пятистопный ямб, по крайней мере, с точки зрения тогдашних взглядов на либретто. В виду того, что Есаулов оказался неспособным к серьезному творческому труду, Пушкин передетал наброски либретто в драму, не предназначавшуюся для музыкальной интерпретации.

Когда-то Чернышевский указал на монотонность Пушкинского ямба и его искусственность. Русская прозаическая речь предполагает один ударяемый слог на 2—3 неударяемых, чему не соответствует структура ямба. Аверкиев в книге: «О драме» обнаружил ошибку Чернышевского. Дело в том, что русский ямб необычайно пластичен и имеет, как и русская проза, один ударяемый слог на 3 или 4. Мы ведь не говорим

Безýмных лéт, угáсшее весéлье

но:

Безумных лéт, угáсшее весéлье

Этой необычайной пластичности стиха Пушкин достигает в наивысшей степени в своих «маленьких драмах». Он сам отмечает это в письмах по поводу «Каменного Гостя», где Пушкин уничтожил цезуру после вто-

рой стопы, которая, как пережиток французских влияний, по его словам, еще вносила некоторое однообразие в стихотворную структуру «Бориса Годунова». Очевидно, Даргомыжский *учуял необычайную музыкальность стихотворной формы* «Каменного Гостя», когда дерзнул воспроизвести трагедию Пушкина в музыке без перемен (если не считать пропуска нескольких строчек в последней сцене и вставок песен Лауры на Пушкинский же текст). То же мы видим и у Римского-Корсакова, для которого при сочинении «Моцарта и Сальери» *вокальные партии были отправным пунктом творчества*; они были написаны *ранее всего остального*.

II. *Совершенно исключительный лаконизм* Пушкина, небывалое осуществление *принципа экономии, как в формах выражения, так и в конструкции всего произведения*. Достоевский в одном письме выражает сожаление, что нарушает в своем творчестве принцип экономии, столь удачно осуществляемый Пушкиным. А о Льве Толстом Бирюков рассказывает следующее. Однажды Толстой собирался писать «Анну Каренину». У постели умирающей тетушки, Татьяны Александровны Ергольской, лежал томик Пушкина, случайно раскрытый на странице, где остановилось чтение. Увидя книгу, Л. Н. взял ее и прочел: «Гости с'ехались на дачу»... «Вот как надо начинать», сказал Л. Н., Пушкин наш учитель, это сразу вводит читателя в интерес действия. Другой стал бы описывать гостей, комнату, а Пушкин сразу принимается за дело». Л. Н. удалился в свою комнату и тут же набросал начало своего романа «Анна Каренина», который в первом варианте начинался так: «Все смешалось в доме Облонских», и потом уже Л. Н. приставил действительное начало романа, фразу, выражающую подмеченный им психологический закон: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по своему». Лаконизм Пушкина особенно заметен на маленьких драмах его. Шекспир строит трагедию боль-

шей частью по тому методу, который в математике называется синтетическим — он постепенно идет от известного к неизвестному, пока не решит художественного задания: ревность Отелло, щедрость Тимона, нерешительность Гамлета развиваются постепенно и приводят к трагической развязке. Метод Пушкина скорее напоминает аналитический способ решения задачи: драма начинается близко к развязке, неизвестное как бы предположено известным, обрисовываясь намеками во время хода драмы (монолог Сальери) и «развертывание сюжета» совершается с разительной быстротой, причем интенсивность общего впечатления усиливается, благодаря такой концентрации драматического содержания. Маленькие драмы Пушкина в полном смысле слова бык в чайной чашечке (an ox in a tea-cup), как гласит английское об'явление о бульоне Бовриль. Эта сжатость при высоких достоинствах и формы, и содержания, и привлекла к Пушкинским драмам внимание Даргомыжского, а за ним Римского-Корсакова, Кюи («Пир во время чумы») и Рахманинова («Скупой рыцарь»).

III. Высокое развитие того, что Римский-Корсаков называет архитектонической логикой. Отступление от Пушкина при пользовании его сюжетом роковым образом влечет за собой музыкальные недостатки. Так случилось с построением либретто «Руслана», «Онегина» и «Пиковой Дамы». В «Борисе Годунове», за исключением сцены в корчме, чрезвычайно удачно сочиненной «под Пушкина», сравнительно более слаб польский акт — сцена в уборной Марины и сцена у фонтана.

V.

В заключение я хочу еще остановиться на одной черте, общей у Пушкина с русскими музыкантами. Я имею в виду взгляд на назначение художника. Для Пушкина искусство не только отображает, но и преображает

жизнь. Поэт в этом смысле «пророк», «заветов грядущего вестник». Эту идею Пушкина разделяют, частью умышленно, частью невольно оправдывают наши великие музыканты. Дар «дивинации» поэта Пушкин трижды подчеркивает в «Моцарте и Сальери»: К фортепианной фантазии своей Моцарт намечает такую программу:

Представь себе—кого-бы?
Ну хоть меня, немного помоложе,
Влюбленного, не слишком, но слегка,
С красоткой или с другом, хоть с тобой.
Я весел—вдруг виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое.

Второй раз в рассказе о черном человеке и в третий раз, когда Моцарт по поводу упоминания итальянцем имени Бомарше, вдруг спрашивает Сальери: «Ах, правда ли, Сальери, что Бомарше кого-то отравил?».

У Глинки в «Руслане» Баян предвещает появление «далеко на севере» певца, который когда-нибудь воспоет Людмилу. По примеру Глинки, Римский-Корсаков заканчивает «Ночь пред Рождеством» следующим образом. Когда парни и девчата расспрашивают Вакулу, что случилось с ним в столице, он отвечает:

Был аль не был у царицы,
Не скажу я вам, девицы,
Не скажу я, парни, вам.
Есть у нас расскащик чудо,
Пасечник Панько наш Рудый,
Я ему все расскажу.
Сказ простой мой он услышит,
Сказку дивную напишет
Золотым своим пером
Он про ночь пред Рождеством.

Пушкинская идея теургической действенной силы искусства проходит через все творчество Римского-Корсакова. Только поэтический дар Левко может рассеять злые чары, тяготеющие над бедной Панночкой, песни Леля и Садка обладают магической силой. Пророческий смысл прелестного «Золотого Петушка»

оценен нами только теперь во дни революции. Старый Звездочет говорит публике перед поднятием занавеса:

Сказка—ложь, да в ней намек
Добрым молодцам урок!

Мы поняли теперь этот зловещий «намек» и можем повторить в согласии с воззрениями Пушкина слова Скрябина:

«Искусство должно преображать жизнь!»

МОДЕСТ ПЕТРОВИЧ МУСОРГСКИЙ.

Сколько скорби, сколько терзаний
Дух сомненья в меня вселил!
Досифей («Хованщина»).

I.

«Никогда сильнее, чем теперь, не чувствовал я, что для творческой работы необходимо спокойствие, что только при этом условии возможно сосредоточиться, засесть в свою коробочку и оттуда посматривать на действующих лиц, какие они там такие». Так писал Мусоргский Стасову в письме от 6 сентября 1871 года. В другом письме тому же лицу он говорит о проникновении в изображаемые лица «всем нутром»: «Я жил Борисом, в Борисе» (с. 31). Сопоставляя эти два места переписки со Стасовым, я задаюсь вопросом, кто же Мусоргский, как творческий гений, — зритель, созерцающий им же самим «творимую легенду», то-есть об'ективный поэт, говорящий — «мир и я», или же dramatis persona, главный герой своих творений, говорящий «я и мир»? Не может быть сомнения в том, что разделение поэтов на об'ективных и суб'ективных весьма относительно; что это — разница степени; что психологическая и литературная критика постепенно раскрывают перед нами глубочайшую суб'ективную «подоплеку» в творчестве даже таких художников, как Шекспир, Пушкин или Гете. Тем не менее, это разграничение сохраняет свою силу, и Мусоргского надо отнести к первому, об'ективному типу. Вышеприведенный вопрос имеет для меня чисто-диалектический смысл — в приведенных цитатах нет никакого

противоречия, но отмечается лишь два противоположные момента единого творческого процесса у о б'е к т и в н о г о художника. Музыка Мусоргского заключает в себе целый мир самых разнообразных человеческих индивидуальностей, и это не байроновский внешний маскарад, за которым неизменно скрывается то же лицо. Стремление к наивозможно более углубленному артистическому перевоплощению в «чужое я», многоликость, п о л и п е р с о н а л и з м, составляет одну из основных черт в творческой натуре Мусоргского. Это стремление одновременно осуществляется художником двумя путями — путем об'ективным, с н а р у ж и к н у т р и — от постоянного изучения окружающего духовного мира к собственному «глубинному я» — и з н у т р и к н а р у ж и, суб'ективным — от основных унаследованных и приобретенных свойств его духа, путем проекции и переноса его типических личных особенностей в подходящие модели. Эти два пути образуют замкнутое целое — круг с периферией и центром. Рассмотрим сначала п у т ь с н а р у ж и к н у т р и.

II.

Прежде всего, знакомому с музыкой Мусоргского при чтении писем (и биографии) Мусоргского бросается в глаза, как и при чтении писем Глинки, Бородина и Римского, поразительная н а б л ю д а т е л ь н о с т ь Мусоргского и в непосредственной форме живого восприятия, и в косвенной форме изучения исторических документов. Эта наблюдательность распространяется не только на интонацию речи и песни, на область звуков, но и на о б л а с т ь восприятия других органов чувств. Деревенские мужики и бабы, слабоумный, об'ясняющийся в любви молодой бабе, мальчишки, дразнящие на улице дряхлую старуху, голодная нищенка, просящая милостыню, и т. д., и т. д. — вот что зафиксировал приметливый слух художника и увековечил в звуках. Еще в школе, по словам его собственной автобиографии, он основательно про-

ник в самую суть церковной музыки православной и католической, руководясь указаниями сведущего в этом деле священника (см. В. В. Стасов: «М. П. Мусоргский», — «Вестник Европы» 1881, 7 и 8. В дальнейшем изложении я буду кратко обозначать переписку Мусоргского со Стасовым — буквою С, а с Балакиревым — буквой Б). «На пароходе из Одессы в Севастополь записал от певуний греческую и еврейскую песни» (С., 117). «В Одессе был в двух синагогах на богослужении и пришел в восторг, запомнил крепко две израильские темы etc. «Затеяна сюита для оркестра с арфами и фортепиано на мотивы, собранные мною от разных добрых странников мира сего: программа ее от болгарских берегов через Черное море, Кавказ, Каспий, Ферган до Бирмы». (С., 119). «Говорил с путным попом насчет характера напевов раскольничьих», «бабы ягодницы выпискивают по военному (нотный пример), и септима нерусская, и малина фанфарная», etc.—вот высказывания художника-наблюдателя с весьма широким диапазоном восприятия. Мусоргского привлекает «мир детей» [1]) — живыми моделями для «Детской» были,

[1]) Мусогорский несколько наивно радовался «успеху» «Детской» у детской аудитории, хотя этот успех так же мало показателен, как «успех» «Спящей княжны» Бородина у шестилетнего сына проф. Дианина. (См. С. стр. 116). Одно несомненно: Мусоргский очень любил детей не только в качестве моделей для художественных произведений. Об этом свидетельствуют его друзья. Живая наблюдательность помогла Мусоргскому проникнуть гораздо глубже в детский мир по сравнению с Шуманом, который писал Дорну: «Воображают, будто я, поставив перед собой плаксивого ребенка, подыскиваю звуки, какими бы можно было его изобразить, а дело обстоит совсем наоборот, хотя я и не скрываю, что не одна детская головка промелькнула в моем воображении, когда я писал эту пьесу». (См. интересную книгу Г. М. Князева: «Основания эстетики в приложении к балетному искусству», 1912 г., стр. 27—28). Речь идет о «Детских сценах». Разумеется, и Шуман в своих прелестных пьесах обнаруживает некоторую долю наблюдательности, и Мусоргский дает не копию индивидуальных образов, а типические и идеализированные изображения детского душевного мира, но у Мусоргского, так сказать, коэффициент художнической перевоплощаемости гораздо больший, чем у суб'ективиста Шумана.

между прочим, дети Д. В. Стасова, — и мир преступников, — он переводит книгу «Les causes célèbres» Питтаваля, наполненную описаниями всевозможных преступных типов [1]). Для него притягателен темный мир душевно-больного (юродивый, «Савишна»), и в этом, как в исключительном интересе к психологии детства и преступности, он, как и во многом другом, сходится с Достоевским, на что впервые обратил внимание в нашей музыкальной критике А. В. Оссовский в блестящих фельетонах: «Из Музыкальной Жизни», «Слово», 1909-й год, № 765-й. Мусоргского интересует не только экспрессивность речи и пения, но и физиогномика. Подобно Берлиозу и опять-таки Достоевскому, увлекавшимся Галлем и его френологией, Мусоргский изучает Лафатера: «У него есть чрезвычайно интересные физиогномические замечания», — «он был физиономист, т.-е. по физиономии определял самый характер», и не без иронии по собственному адресу Мусоргский приводит далее описание Бахуса по Лафатеру.

III.

В связи с наблюдательностью и сильною памятью на собственное прошлое (черта, свойственная всем об'ективным художникам) и на интересующие его внешние впечатления, нужно отметить у Мусоргского исключительную живость и яркость не только слухового, но и зрительного воображения [2]). Подобно Вагнеру, для которого в детстве старинные портреты исключительной силой фантазии претворялись в призраки живых существ [3]), Мусоргский, благодаря воспаленности своего воображения, нередко сочетал реальные восприятия с продуктами своего художни-

---

[1]) См. статью Финдейзена: «Юность Мусоргского». «Ежегодник П. Г. Театров», 1906 г.

[2]) В. В. Стасов обращает внимание на деятельность и выпуклость сценических ремарок Мусоргского в его операх.

[3]) См. об этом первую главу «Воспоминаний» Рих. Вагнера.

ческого воображения: «Василий Блаженный так приятно и в то же время странно на меня подействовал, что мне так и казалось, что сейчас придет боярин в длинном зипуне и высокой шапке (Б., 17) [1]). О карете царя Алексея Михайловича в Оружейной Палате он пишет: «Я, как взглянул, так и вообразил себе фигуру Алексея Михайловича, отдающего приказы посланным в Малороссию воеводам» (Б., 18). Образы фантазии у молодого Мусоргского приобретали иногда характер галлюцинаций, в связи с его нервно-болезненной впечатлительностью. Он сам, анализируя свою личность в 25 лет, отмечает в себе, между прочим, «идеализм, дошедший до олицетворения мечты в образах и действиях» (Б., 25). Эта исключительная живость артистического воображения, в связи с постоянным интересом к вещественным и письменным памятникам старины, а также ревностным изучением трудов по русской истории, и развили в юности в Мусоргском то, что проф. Овсянико-Куликовский называет исторической интуицией художника — способность «чувствовать эпоху», разумеется, не совсем в том смысле, в каком это говорится об ученых историках; и не надо забывать, что тот же Костомаров, который, говорят, заметил про «Бориса»: «это страница истории», написал как раз статью о Самозванце (1864 г.), которая отвергала тожество Григория Отрепьева и Лжедмитрия [2]); следовательно, он имел в виду, восхищаясь «правдивостью» музыки «Бориса», не историческую точность фактов, а эстетическое постижение страстей и чувств эпохи, дающее «видимость» исторической правдоподобности не для ума, а для эстетического созерцания [3]).

---

[1]) Такой же образ, почти в форме галлюцинации, возник однажды у Мочалова при посещении Кремля. См. выше мою работу «О перевоплощаемости в художественном творчестве».

[2]) А на этом тождестве построена вся трагедия Пушкина.

[3]) Мусоргский обладал, кроме необыкновенно сильной зрительной и слуховой памятью, также и двигательной или мышечной памятью, т. е. памятью на ощущения движения и способностью точно воспроизводить дви-

IV.

Легенду о грубом «натурализме» Мусоргского давно пора сдать в архив. Ни анализ его произведений, ни рассмотрение его теоретических взглядов на искусство, правда, очень бегло намеченных в его письмах [1]), не подтверждают ходячего воззрения по этому вопросу. Мусоргский никогда не отрицал значения красоты в искусстве, стремясь к экспрессивности, он понимал, что последняя есть лишь один из факторов, от которых зависит общий художественный эффект, фактор, правда, в его глазах самый важный, но не единственый.

Мысль о тесной связи красоты и экспрессивности отнюдь не есть порождение идеологии грубого натура-

---

жения. Это явствует из следующего соображения. Всякий музыкант-виртуоз (например, певец или пианист) должен обладать выдающейся мышечной памятью, дабы уметь при исполнении пьесы точно воспроизводить надлежащие движения пальцев рук или голосовых связок. Мусоргский был из ряду вон выдающимся пианистом. Ц. А. Кюи говорил мне, что, по его мнению, одаренность Мусоргского в этом направлении была так велика, что, при дальнейшем усовершенствовании этого дара, Мусоргский мог бы соперничать даже с Антоном Рубинштейном. Римский-Корсаков в своей «Летописи» также называет Мусоргского прекрасным пианистом. Как известно, Мусоргский совершил в 1879 году с певицей Леоновой концертную поездку по югу России, где он выступал, как аккомпаниатор и пианист. Его дар аккомпаниатора был везде высоко ценим публикой — его вызывали отдельно от певицы за изумительное исполнение фортепианной партии (например, в «Лесном царе» Шуберта). К сожалению, в местных газетах того времени вовсе не было музыкальных статей, и я не нашел в них никаких упоминаний об этих концертах. (Я просмотрел «Полтавские», «Херсонские» и «Харьковские» Губернские Ведомости»). Об этих концертах рассказывает сам Мусоргский в письмах к Стасову, а также Римский-Корсаков в «Летописи».

[1]) Только недобросовестность некоторых критиков могла побудить их цитировать фразы из писем Мусоргского так, как будто это — тезисы теоретического трактата по эстетике, а не живая речь с ее естественными преувеличениями, не претендующая давать формулы эстетического credo, со всеми теми оговорками, которые делаются в научном исследовании. Другая недобросовестность утверждать, что они проводились Мусоргским с неуклонной, прямолинейною последовательностью.

лизма, она идет от знаменитой статьи Шеллинга («Об отношении изобразительных искусств к природе») [1]), а, в частности, в применении к музыке еще ранее выступает у Глука и Гретри [2]). Мусоргский борется не против красоты, а против красивости, защищаемой устарелой теорией Ганслика и его приспешников — Ларош а и других ограниченных поборников формализма в музыке, которая есть де лишь калейдоскопическая красивенькая jeu des sons [3]). Книга Ганслика: «О прекрасном в музыке» и статья Спенсера: «Происхождение и значе-

---

[1]) Недаром Вл. Соловьев как будто столь неожиданно сближает эстетику Шеллинга с эстетикой Чернышевского.

[2]) Я имею в виду предисловие к «Альцесте» Глука (1769 г.) и «Essais sur la musique» Гретри (1789). Глук пишет: «Я стремился свести музыку к ее истинной функции — сопровождать поэтический текст (la poésie), дабы усиливать экспрессию чувствований и интересность ситуаций без перерыва (драматического) хода действия и без расхолаживания (слушателя) ненужными (вокальными) украшениями. Я полагаю, что музыка должна привносить к поэзии то, что прибавляют к правильному и хорошо сделанному рисунку живость красок, удачное сочетание света и теней, что ведет к оживлению фигур без искажения колорита».

[3]) Сторонники формализма в музыке, усматривающие в ней лишь «звуковую арабеску», делают одну оговорку, которая в сущности уничтожает их теорию. Они добавляют, что музыка, не воспроизводя, не «изображая» определенных конкретных эмоций, однако, передает в общей форме динамику страстей и чувствований. Но, ведь, страсти и чувствования получают свое полное выражение именно от сочетания чувственного материала из органических и моторных ощущений с другими психическими элементами, представлениями и мыслями, которые передаются или текстом, или описательными ассоциативными дополнениями к пению, в виде того, что мы называем ниже экспрессивными метафорами. Так, например, нельзя изобразить в музыке честолюбие, но лишь чувственную и динамическую стороны этой страсти, интеллектуальная же сторона выразима лишь в словах. То же можно сказать про изображение, например, зависти в «Моцарте и Сальери» Р.-Корсакова или скупости в «Скупом рыцаре» Рахманинова. К этому нужно еще прибавить, что эмоции, изображенные в музыке, имеют всегда не единичный, но типизированный характер. Кроме того, нужно отметить тот исторический факт, что в русской новейшей музыке, начиная с Даргомыжского, явно заметна тенденция к гораздо бо́льшей конкретизации чувствований в музыкальном изображении, чем в былые времена, хотя они при этом все же сохраняют свой типический характер.

ние музыки» — это, как бы защита двух противоположных тезисов: красота без экспрессивности и экспрессивность без красоты. Для Спенсера пение есть «комментарий душевного волнения к предложениям разума». Спенсер видит происхождение музыки «в интонациях речи и в звуках, издаваемых под впечатлением возбуждения». Между тем, Дарвин, которому сочувствует Мусоргский, шире смотрит на дело, указывая, «что голос должен был существовать раньше речи, источник же музыки надо искать в голосовых упражнениях, которым все животныя предаются в пору любви». Надо иметь в виду это разграничение теории Дарвина и Спенсера, делаемое профессором Буличем, чтобы понять, что Мусоргский, отвергая узкую теорию Ганслика, увлекается, как мы увидим, отнюдь не односторонней теорией Спенсера, не нашедшей себе поддержки и в позднейших исследованиях Вейсманна, который, впрочем, отвергает и предположение Дарвина, как слишком узкое, и «видит в музыкальном чувстве дополнительную способность нашего слухового органа, усовершенствовавшегося путем естественного подбора». (О происхождении музыки см. превосходную статью профессора С. К. Булича: «Музыка», Словарь Брокгауза и Ефрона, новое издание, 27-й том). Для Мусоргского, повидимому, было важно лишь сродство между экспрессивностью пения и речи. Он в восторге от подобных идей: ведь они подтверждают его юношеский эстетический эксперимент — попытку написать музыку к «Женитьбе» Гоголя, преследуя главным образом экспрессивность, но Мусоргский сам же забраковал этот опыт (1868 г.), не пошел далее первого действия и не издал своего наброска. А по прочтении Дарвина (1872 г.) он пишет следующее: «Дарвин утвердил меня в том, что было моею заветною мечтою, и к чему я приступал все-таки с некоторою тупоумною стыдливостью. Художественное изображение одной красоты, в материальном ее значении — грубое ребячество, детский воз-

раст искусства. Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковыряние [1]) в этих мало изведанных странах, и завоевание их — вот настоящее призвание художника» (С., 38). Здесь отвергается не красота, а именно красивость, не просветленная симпатическим вчувствованием художника — эстетический формализм, но здесь нет «разрушения эстетики». Мусоргский—в широком смысле слова психологический реалист, но реалист, любящий красоту и радующийся, когда ему удается ее открыть. Выдвигая перевоплощаемость художника, его проникновение в «чужое я» на первый план, он сходится с Достоевским и Толстым. Если вчитаться в статью первого—полемику с Добролюбовым, то ясно, что он особенно ценил в искусстве воссоздание многообразия человеческой душевной жизни в идеализированной, т. е. типизированной форме. «Меня зовут психологом,—говорит он,—неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой» (Записная книжка). Несомненно, что и Мусоргский хочет воссоздать в искусстве не единично-случайные идиосинкразии, а глубокие и характеристические черты в духовной жизни человека.

Весьма замечательно то, что Мусоргский стремится проникнуть в глубь чужой душевной жизни, по ее тончайшим проявлениям в экспрессии. Внимание его, как художника, сосредоточено не на психофизической периферии человека, а на его «глубинном я». Вспомним, что в центре всех изображаемых им переживаний лежит moi des mourants, психическое состояние умирающих. Еще при писании «Женитьбы» он старается уловить прерывность во внутренней смене чувствований и настроений, не обусловленной непосредственно внешними переменами, периферическими возбуждениями:

---

[1]) Это слово дает повод современным немецким эстетам к глумлению в стиле Лароша. Так некто в «Аполлоне» говорит о «тончайшем ковырянии в эмпирической ноздре». Вот она—«фатерландская подошва на свином сале», как выражался Мусоргский!

«В моей «opéra dialogué» я стараюсь с другой стороны по возможности ярче очерчивать те перемены, которые являются в действующих лицах во время диалога, повидимому, от самых пустых причин, самых незначительных слов, в чем и таится, мне кажется, сила гоголевского юмора. Так, например, в сцене со Степаном последний вдруг меняет ласковый тон на озлобленный, после того, как барин доехал его ваксой. В сцене с Феклой такие моменты нередки: от хвастливой болтовни до грубости или сварливой выходки для нее один шаг». Мусоргский мастерски передает эту «прерывность» переживаний, обусловленную, как в примере со Степаном, «сложением стимулов» или внезапными внутренними изменениями, как, например, в сцене смерти Бориса: «Остановитесь, я царь еще... я царь еще... Боже, смерть», etc.; или в «Серенаде», где за несколько тактов до конца, до наступления смерти девушки, ритм внезапно меняется на один такт: вместо 6/8, появляется 9/8: «Нежен твой стан, упоителен трепет, о, задушу я тебя в крепких об'ятьях, любовный мой лепет слушай, молчи... ты моя!» Такие поразительные постижения не умышленный эффект, а непосредственная «интуиция», напоминающая по своей проникновенности описания смерти у Толстого.

Очень верно замечание Кальвокоресси относительно мнимого «натурализма» Мусоргского: «Надо помнить, что реализм в искусстве определяется исследованием исходного пункта творчества, процессом сочинения, а не достигнутыми результатами. При анализе процесса творчества, производимом при помощи текста автора и сравнения одного сочинения с другими, трудно было бы открыть разницу соответствующих отправных пунктов, скажем, такого произведения, как «Озорник» (пятидольный романс, изображающий поддразнивание уличным мальчишкой старухи), с одной стороны, и «Скерцо» (пятидольное) неоконченной симфонии Бородина—с другой: эффективный результат в обоих случаях равноценен, несмотря на то, что Мусорг-

ский воспроизводил в музыкальных звучностях (sonorités) ритмическую модель (речи), а Бородин изобретал музыку (т. е., чисто-музыкальную форму)». (См. Michel Calvocoressi: «Moussorgsky», 1911 г., стр. 140). Таким образом, экспрессивный генезис не касается вопроса о чисто-музыкальной ценности вещи, музыка сохраняет при этом свою «абсолютную» красоту.

V.

Я думаю, что в вопросе об отношении экспрессивности к красоте истина лежит в середине, и процесс оперного творчества представляет непрерывный эндосмос и экзосмос музыкальных форм, зародившихся в фантазии художника независимо от текста, и экспрессивности текста, возникающей в душе художника при его вчувствовании в ситуацию героя, в душу которого он мысленно воплотился. У Римского-Корсакова есть одно изумительное признание в письме к Балакиреву, которое заключает в себе важное указание по интересующему нас вопросу. «Не знаю, как у вас, а у меня всегда есть в голове какие-то идеалы на всякого рода музыкальные вещи, но идеалы неуловимые, неосязаемые, такие, что их невозможно сыграть или спеть. Я не могу Вам этого хорошо об'яснить, но, вероятно, Вы меня поймете. Есть и идеальное Allegro в 3/4 и в 4/4, и Adagio, и похоронные марши, и скерцо, и пр., и пр. Понимаете? Видишь или слышишь пьесу, как будто во сне, как будто мерещится фигура, которой не можешь запомнить контур, но цвет как будто припоминаешь. Чорт знает, это невозможно хорошо передать, боюсь, что Вы подумаете, что я заврался». (Переписка Римского-Корсакова с Балакиревым. «Музыкальный Современник», кн. 3, 1916 г., стр. 85. Письмо от 25-го апреля 1863 г., т. е., когда автору было 19 лет). Здесь перед нами на миг приподнимается завеса, скрывающая мир творческих потенций, каких-то зачатков душ, ждущих воплощения, схем, могущих восприять впоследствии

самое различное психологическое и музыкальное содержание. В записной книжке музыканта они уже получают первую ступень конкретизации: темы, кусочки тем, ритмические фигуры, отдельные гармонии, комбинации тембров. С другой стороны, художник подмечает постоянно типические формы экспрессии в живой речи и в пении и тоже записывает (в памяти или в книжке) эти впечатления. Пусть A.B.C.D... будет ряд таких идеалов на всякие музыкальные вещи, с одной стороны, и a.b.c.d—ряд подмеченных на себе и на других людях типических форм экспрессии. Очевидно, эти два ряда могут вступать между собою в фантазии художника в самые причудливые сочетания. При этом надо иметь в виду, что та же тема в другом темпе с иными гармониями, иной оркестровкой и т. д. может получить совершенно иное значение.

Мусоргский отнюдь не был радикален на практике в проведении принципов экспрессивности мелодии (оправданной мелодии). В этом отношении «Моцарт и Сальери» и «Каменный Гость» представляют более последовательное проведение начал экспрессивности и, при высокой художественности, более «реалистичны», чем многие страницы «Бориса» и «Хованщины».

При зарождении в звуковой фантазии художника целостного типа зарождается сразу сложный лейтмотив, который, применяясь потом целиком и по частям, не может по своей структуре зависеть от случайностей экспрессии данного момента, данной ситуации. Это хорошо понимал и Мусоргский. У него сложная и длинная тема Подколесина была сочинена до писания музыки на текст Гоголя, и в первом действии он выпускает лишь часть лейтмотива, который должен был вполне развернуться лишь во втором действии. Противники экспрессивности музыки (Ганслик) указывают в защиту идеи музыки, как простой звуковой арабески, на тот факт, что иногда пересаживают с

успехом музыку неприличных куплетов в церковное богослужение с органом, и она оказывается на своем месте. По этому поводу замечу, во-первых, что небольшая перемена ритма, темпа, гармонии или тембра уже может существенно изменить эмоциональную значимость музыки, и, во-вторых, что тупые и неразвитые музыкально люди мало восприимчивы к постижению фиктивных чувствований искусства—ведь превратили же у нас бравурную тему из «Лукреции Борджии» в нудное завывание: «Волга, Волга, рекой многоводной». Нисколько не исключена возможность неудачных пересадок музыкального материала, наоборот, такие пересадки были бы немыслимы, если бы музыка не была глубоко экспрессивным искусством[1]).

При музыкальном изображении какого-нибудь лица или положения, этот типизирующий, обобщающий момент лежит в характерной мелодии или гармонии (лейтмотиве, по выражению Вагнера, и лейтгармонии — по выражению Римского-Корсакова). Лейтмотивы применялись в русской музыке впервые Глинкой. Индивидуализирующее же начало, относительно говоря, лежит в формах экспрессии данного момента, и его надо искать в особенностях эмоциональной речи в данной ситуации. Первое особенно подчеркнуто немецкой школой, второе русской—Вагнер и Даргомыжский, тут наиболее яркие антиподы. Это противопоставление в высшей степени характерно. Конечно, это—разница оттенков, а не сути дела: ведь и Вагнер в «Тристане» и «Мейстерзингерах» дал непревзойденные образцы подлинного индивидуализированного мелодического речитатива, а, с другой стороны, и Римский, и Мусоргский широко пользуются лейтмотивами. Но разница оттенка, все-таки сохраняет свою силу.

---

[1]) Подробности о «пересадках» в музыке читатель найдет выше в моем исследовании: «О перевоплощаемости в художественном творчестве».

Мусоргский выражает отмеченную противоположность со свойственной ему «утрацией ума», примерно, в такой форме: «Немцы де исходят в вокальной музыке из р а н е е г о т о в о й м е л о д и и и насильственно налагают ее на вокальный текст, на живую речь, идут, так сказать, от к р а с и в о й м у з ы к а л ь н о й ф о р м ы к экспрессивному содержанию текста, мы же должны брать за отправной пункт э к с п р е с с и в н ы е ф о р м ы р е ч и и из них созидать соответствующие музыкальные формы красоты».

VI.

Идея, напоминающая Г ю й о с его учением о социализации чувств в искусстве, намечена Мусоргским в 1873-м году, за 17 лет до появления книги: «L'art au point de vue sociologique»,—сочинения, несомненно, повлиявшего на Толстого. Предлагаю читателям сопоставить отрывок из письма Мусоргского с отрывком из книги Толстого: «Что такое искусство»:

МУСОРГСКИЙ:

«Человек — животное общественное и не может быть иным; в человеческих массах, как в отдельном члеовеке, есть тончайшие черты, ускользающие от хватки, черты никем нетронутые; подмечать и изучать их всем нутром, изучать и к о р м и т ь и м и человечество, как здоровым блюдом, которого еще не пробовали, вот задача-то! Восторг и присно восторг!». (Письмо к В. В. Стасову 3 сентября 1872 года).

ТОЛСТОЙ.

«Настоящее произведение искусства делает то, что в сознании воспринимающего уничтожается разделение между ним и художником, и не только между ним и художником, но между ним и всеми людьми, которые воспринимают то же произведение искусства... Чем сильнее з а р а ж е н и е, тем лучше искусство, не говоря об его содержании, т.-е. независимо от достоинства тех чувств, которые оно передает». («Что такое искусство», изд. 2-е 1909, стр. 153-я).

Оба великие художника сходятся в том, что видят в искусстве об'единяющую соборную силу (оно, по словам Мусоргского,—«средство общения с людьми»), в нем

освобождение личности от ее отделения от других людей, от ее одиночества, но у Мусоргского центр тяжести лежит в перевоплощаемости слушателя в душу изображаемых героев, а у Толстого—в душу самого художника, иначе говоря, Мусоргский более подчеркивает заражение слушателя теми чувствами, которые эстетики называют «gegenständliche Gefühle», но этих последних, разумеется, не упускает из виду и Толстой. Мусоргский как будто сходится с Толстым, видя в музыке социальное средство, средство общения с людьми и заражения их человечески-значительными переживаниями. Но он далек от морализации в искусстве. Он не любит поэтов гражданской скорби, например, Некрасова, ему противна песня Томаса Гуда о рубашке:

Ворот, строчка, рубец,
Рубец, ластовка, строчка, —
Шей, шей, шей...

«Тьфу ты, чорт бы побрал этих гражданских пиитов! Этих фарисействующих нюней!». Народник по своим политическим симпатиям, бунтарь в душе, замышлявший дать после «Бориса» и «Хованщины» «Пугачевщину»— как бы трилогию трех русских революций XVI, XVII и XVIII веков,—он, как художник, никогда не обращал музыки в проповедничество или агитационное средство. Он ценит, например, в Голенищеве-Кутузове, прежде всего, барство мозгов, т. е. артистическую утонченную натуру художника. Его любимые поэты: Пушкин, Гомер, Шекспир, Гоголь, Флобер, в юности Виктор Гюго, кстати сказать, те же почти, что и у Достоевского, у которого были еще любимцы Шиллер и Бальзак, и который знал, повидимому, из Флобера лишь «Мадам Бовари» [1]).

---

[1]) См. статью Гросманна: «Достоевский и Европа», «Русская Мысль» 1915.

VII.

Салтыков-Щедрин когда-то с аристофановской грубостью осмеял Мусоргского за изобразительность его музыки. Все помнят симфонию: «Жизнь чиновника», где изображается, как чиновник снимает галоши в передней начальства, дается музыкальная характеристика Дмитрия Донского на пятирублевой бумажке, которую чиновник сует на чай служителю, и т. д. По поводу этих юмористических страниц можно сказать, вполне оценивая их забавность, что, если бы они попались в руки Мусоргскому [1]), он первый посмеялся бы от души, как смеялся Сократ над своим карикатурным изображением на представлении «Облаков» Аристофана, но в обоих случаях ирония направлена не по надлежащему адресу. То, что музыканты на своем условном языке называют «изображением» «восхода солнца», «радуги», «шума моря» и т. д.—есть, в сущности, лишь экспрессивная метафора [2]). От реализма все это бесконечно далеко, но родственно импрессионизму. В самом деле, ведь никто не станет утверждать в здравом уме и твердой памяти, что Мусоргский хотел малыми секундами в

---

[1]) В 1872 г. Римский-Корсаков подал идею Мусоргскому осмеять «могучую кучку» в новом «Райке». Мусоргский пишет: «Мысль капитальна, потому что он, Корсинька, просит отвалять нас всех с любовью (конечно, и меня в том числе, — шик!), и если вещица удастся, кружок спасен, не филистершина какая-нибудь, а сами себя сказним за промах. Чудесно! Чудесно!» (С. 18). Под промахом здесь разумеется согласие на предложение Гедеонова писать коллективный оперу-балет «Млада».

[2]) Подобные экспрессивные метафоры (звукоподражания), повидимому, существовали уже в средневековой церковной музыке. Отец Иоанн Вознесенский в своей книге: «О пении в православных церквах греческого востока» (1896) сообщает, что, согласно свидетельству архимандрита Порфирия Успенского, «в многочисленных крючковых греческих книгах синайского монастыря (из них древнейшие писаны в 999-м, 1177, 1236, 1321, 1322, 1365 и 1437 г.г.)... есть священные песнопения по подражанию соловью, стуку колеса, катящегося по мостовой, и звукам высушенного дерева». Любопытно, однако, было бы проверить это свидетельство.

«Женитьбе» изобразить седой волос. Та же малая секунда «изображает» в другом месте дремоту, в ином еще свирепость («и дремотой знать во всю ночь он не смыкал очей», «аль давно по спинам плетка не гуляла»). Ясно, что здесь дело сводится к известному символизму или метафоре, тому, что Джэмс называет аналогичной реакцией на аналогичные стимулы; здесь можно составить следующую пропорцию:

Седой волос	малая секунда.
=	
неприятная эмоция Подколесина при виде волоса.	чувство угнетения, испытываемое зрителем и переносимое им на Подколесина.

Искать в подобных метафорах проявлений натуралистического стремления к протокольности изображения и точности внешнего описания лирических явлений может только ничего не смыслящий в искусстве обыватель.

На самом деле, перед нами здесь известная форма символизма, к которой иксусство неизбежно приходит по мере своего психологического утончения и углубления, как в процессе художественного творчества, так и в процессе художественного восприятия. Чем более внутренний характер имеют наши переживания, особенно эмоции и влечения, тем более они становятся несказанными и для речи, и для музыки. В таких случаях неизбежным косвенным средством для сообщения другому своих переживаний является метафора. Это особенно ясно из показаний мистиков: свои душевные перевороты они описывают при помощи зрительных или звуковых метафор: религиозное обращение уподобляется «озарению», «неизреченному свету», «голосу свыше» и т. п. То же касается и художественных форм выражения, глубоко сокрытых и едва уловимых душевных движе-

ний,—они находят себе проявление в экспрессивных метафорах. Чаще всего они бывают звуковыми, но также и зрительными («Борис»: — «Лестница крутая вела меня на башню»,—нисходящая гамма, по аналогии с движениями взора человека, стоящего на башне, сверху вниз; «загорелася свечка воску яраго»—тремоло), моторными (описание Пимена и непрестанная фигура аккомпанимента в 1/16-х), обонятельными («палаты исполнились благоуханья»—восходящие нежные аккорды тремоло) и вкусовыми (выпивание возбуждающего вина и восходящие быстрые гаммы). Экспрессивные метафоры так же относятся к граммофонной репродукции и к восковым фигурам в паноптикуме, как арифметика аптекаря к высшей алгебре с ее мнимыми и комплексными числами [1]).

VIII.

Весьма замечательно, что Мусоргский почти не применяет экспрессивных метафор к описанию природы, ибо у него таковых мало: его творчество, по справедливому замечанию А. Н. Римского-Корсакова, антропоцентрично. Шуточные изображения звуков животных не идут в счет, а затем мы скорее встречаем изображение nature morte—город, освещенный восходящим солнцем, журчание фонтана, стук швейной машины, деревянность (кукла «тяпа» и «деревянный чурбан» в «Женитьбе»), бой курантов, звон колоколов и т. п. В операх чуть ли не единственным, но ярким исключением является прелюдия к V-му акту «Хованщины», ее скорбный ночной пейзаж: «шум леса в лунную ночь, то усиливающийся, то утихающий прибой

---

[1]) Расцвечивание экспрессивными метафорами текста может дать повод к чрезмерному атомизированию, расчленению целостного впечатления. Но такого упрека Мусоргский вовсе не заслуживает, и г. Кальвокоресси совершенно прав, защищая в этом отношении романс «Стрекотунья белобока» от упрека в детальной иллюстрации подробности текста.

волн; на этой канве Досифей начнет свою исповедь». (С. 62). В романсах к этому л е т н е м у печальному пейзажу можно присоединить о с е н н ю ю картину таинственных похорон без отпевания, под унылый шум листьев, трепетный сумрак в е с н ы в «Серенаде», под звуки которой умирает девушка, и плач и стоны з и м н е й вьюги (в «Трепаке»), под звуки которой замерзает крестьянин. Таковы «четыре времени года» в изображении Мусоргского. Кроме того, скорбная картина «Над рекой», «Дон» и «Днепр». В своих письмах Мусоргский не дает никаких описаний природы, но лишь отмечает отношение погоды к его самочувствию, по поводу весны («как-то сильнее живешь») и осени: («Хандра на меня напала не от деревенской осени»). Мусоргский питает ненависть к морю: «Хорош мир, где живут хладнокровные—только и остается rendre contre elle ce qu'on vient de mâcher». (С. 60) [1]).

Свой антропоцентризм Мусоргский разделяет с Даргомыжским и Кюи, и, быть может, в связи с этим обстоятельством, находится и тот факт, что у всех трех колористическое дарование оркестровки на втором плане, между тем, как величайшие пейзажисты в музыке—Глинка и Римский-Корсаков, Вагнер, Лист и Берлиоз—великие колористы.

IX.

Я проследил об'ективную сторону в творчестве Мусоргского, и даже беглый анализ ее показал нам, что натурализм Мусоргского есть чистейшая выдумка. Мусоргский психологический реалист в «высшем смысле», чрезвычайно утонченный и глубокий, широко пользующийся, как и всякий великий художник, и символизмом. Мусоргский—об'ективный художник,—в центре его апперцепи-

---

[1]) Из письма от 2-го авг. 1876 г. Мусоргского к Л. И. Шестаковой видно, что он «апперцепирует» природу, как городской житель, которому непривычна деревенская тишина.

рующей массы стоит интерес к многообразию чужой душевной жизни и любовное ее художественное воспроизведение. Но всякое «об'ективное» изображение в искусстве «преломляется сквозь темперамент художника», по выражению Зола. Постараемся вскрыть наиболее яркие стороны этого темперамента. Мне думается, что у Мусоргского, несмотря на его любовь к многообразию человеческой жизни, был темперамент, хотя и сильный, но темный. В его музыке преобладает минорный тон, не в переносном, а в буквальном смысле слова, в чем можно убедиться из прилагаемой сравнительной таблицы, показания которой, оговариваюсь, приблизительны, но в грубых чертах они, думается мне, верно передают суть дела.

Было бы интересно проследить в новейшей музыке, от Моцарта до Скрябина, процентное отношение мажора к минору. Я попробовал сделать нечто подобное в самых грубых и приблизительных чертах, на двадцати-четырех композиторах, руководясь лишь переменами, отмечаемыми в ключе, и производя подсчет не на всех opus'ах, а или на большинстве или на важнейших. Потому приводимые числа не вполне точны.

Моцарт. 12% минора (оперы, романсы, реквием, некот. симфонии).

Доницетти. 14% (Дочь полка и Фаворитка).

Беллини. 17% (Страньера, Пуритане, Норма).

Россини. 18% (Севильский цирюльник, Вильгельм Телль).

Мейербер. 20% (Гугеноты, Роберт-Дьявол и Пророк).

Вебер. 22% (Три оперы и сонаты).

Глинка. 22% (Почти все).

Гайдн. 25% (Творение, Времена года, Некоторые симфонии).

Бородин. 25% (Почти все).

Гуно. 25% (Ромео и Юлия и Фауст).

Шуберт. 28% (27,5) (Фтп. пьесы, романсы, симфонии).

Бетховен. 29% (Симфонии, сонаты, увертюры, квартеты, трио).

Серов. 29% (Три оперы—Юдифь, Рогнеда и Вражья Сила).

Лист. 30% (Все Symphonische Dichtungen и фортепианные пьесы).

Римский-Корсаков. 30% (Все).

Лядов. 33% (Почти все).

Кюи. 34% (Ратклифф, Анджело, Кавказский пленник, романсы).

Шуман. 35% (Все фортепианные пьесы, романсы, симфонии и Генофева).

Чайковский. 38% минора. (Онегин, Пик. дама, романсы, симф. вещи).

Шопен. 41% (Все).

Григ. 43% (форт. пьесы и романсы).

Балакирев. 44% (Все).

Скрябин. 46% (Первые 30 опусов).

Мусоргский. 45% (Все, кроме значительной части «Бориса», где, как и в «Каменном Госте», тональность не отмечена в ключе, «Сорочинской Ярмарки» и десятка недавно изданных романсов).

Минор Чайковского—большею частью является выражением женственной, пассивной меланхолии, «горьких сожалений» и оплакивания своего одиночества, несчастной любви и беспомощности перед роком и смертью. Минор Мусоргского—мужественный, носящий в себе элементы негодования перед несправедливостью, людскими страданиями и мощного (но, увы, тоже бессильного) протеста против смерти. Хотя симпатии между художниками далеко не всегда определяются однородностью основной душевной тональности (Чайковский не любил Шопена, как однородно наэлектризованные тела отталкиваются), но все же иногда общность симпатий и антипатий бывает показательна, и, я думаю, не случайно Чайковский питал лишь холодное уважение к муже-

ственному Бетховену, которого Мусоргский боготворил, а Мусоргский не любил боготворимого Чайковским женственного «херувима» Моцарта. Мало того, мне рассказывал И. Е. Репин, что Мусоргский иногда садился за фортепиано и играл пародии на Моцарта, например, на сцену пира в Дон-Жуане. Так Берлиоз пародировал Галеви и Керубини.

Из приведенной таблицы видно, какое исключительное положение занимает Мусоргский. Спектр преобладающих тональностей у Мусоргского выражается в следующих рядах в убывающей частоте повторяемости.

Мажор—C, D, G, Es, F.
Минор—es, h, gis, f, fis.

Здесь, h-moll—«балакиревская» и «шопеновская» тональность. Балакирев навязывал ее и Чайковскому, и Римскому-Корсакову. Что касается крайнего влечения Мусоргского к es-moll, то оно иногда проявлялось даже в ущерб эстетическому разнообразию, приводя к «вялости и монотонности»... «Во второй половине третьего действия, с момента входа под'ячего («Хованщина»), он (Мусоргский) оставался безвыходно, до конца действия, в строе es-moll. Это было невыносимо и ничем не обосновано, так как весь этот кусок несомненно подразделяется на два отдела—сцена под'ячего и обращение стрельцов к старику Хованскому. Первую часть я оставил в es-moll, а вторую переложил в d-moll. Вышло и целесообразнее, и разнообразнее («Летопись», стр. 213). Тональность es-moll стоит на первом месте из перечисленных мною выше композиторов только у Мусоргского. У остальных, ни у кого она не занимает какого-либо из первых пяти мест, по частоте повторяемости, кроме Бородина.

Если, взяв спектр тональностей данного композитора, т. е. скажем, шесть преобладающих тональностей мажора и шесть минора, сложить все диэзы и бемоли вместе, то получится коэффициент, указывающий на относительно частое или редкое

пользование многозначными тональностями. Эти коэффициенты образуют следующий ряд:

Россини 17.	Серов 27.
Моцарт 19.	Бородин 28.
Глинка 19.	Римский-Корсаков 28.
Гайдн 20.	Лист 29.
Шуберт 22.	Мусоргский 30.
Шуман 22.	Балакирев 34.
Мейербер 24.	Лядов 35.
Вебер 23.	Шопен 40.
Чайковский 26.	Скрябин 48.
Бетховен 27.	

Эти коэффициенты в иных случаях далеко не точны, благодаря трудности исчисления и в некоторых случаях значительной неполноте подсчета. Тем не менее, этот числовой ряд в грубых чертах указывает на нарастание богатства тональностей, и Мусоргский занимает здесь одно из первых по богатству мест [1]).

У Шумана есть интересная маленькая статья—«Характеристика тональностей». В ней он указывает, что одни отрицают специфическое психологическое значение за различием тональностей, другие же дают произвольную поэтическую характеристику их особенностям. Так, поэт Шубарт, повидимому, не различающий мажора от минора, называет e-moll—девицей в белом платьице с розовым шлейфом. Тем не менее, Шуман категорически высказывается за специфическое психологическое значение то-

---

[1]) Ларош в своей рецензии на «Бориса» об'ясняет тяготение Мусоргского к многозначным тональностям следующим образом: «На фортепиано благозвучны тоны с многими диэзами и бемолями (трудные и неблагодарные для оркестра), и Мусоргский то и дело впадает в эти тоны: на фортепиано не слышно энгармонического различия — г. Мусоргский принимает энгармоническое различие за тождество и беспрерывно модулирует через энгармоническое превращение, не говоря уже об ошибках орфографии, происхождение которых тоже фортепианно». (См. Голос, 1874 г. № 44). Почему же у непианистов Бородина и Римского-Корсакова коэффициенты знаков выше, чем у пианистов Шумана, Шуберта, Бетховена и Моцарта?

пальностей. Так, если сказать Sehnsuchtwalzer в A-dur'е или Jungfernchor в H-dur'е, то сразу почувствуется неестественность тональностей. Самый процесс, который приводит композитора к выбору для известного чувствования известной тональности, Шуман считает необ'яснимым, как творчество гения. Приведенный ряд вполне подтверждает догадку Шумана, согласно которой нарастанию богатства тональностей, которое косвенным образом связано с гармоническим богатством, соответствует с психологической стороны нарастание сложности эмоционального содержания: «Более простым чувствованиям соответствуют более простые тональности; сложные скорее выражаются в тональностях менее обычных, реже слышимых ухом. Это нарастание и ослабление можно всего лучше проследить, двигаясь по квинтовому кругу. Так называемый тритон, середина между C и C', т. е. Fis-dur, представляется здесь высшею точкою, шпицем, который, при дальнейшем переходе к бемольным тональностям, снова опускается к простому C" (см. «Musik und Musiker»: Characteristik d. Tonarten, в 1835 году). В той же статье он замечает следующее: «Дабы установить, действительно ли в различные эпохи сложились определенные стереотипные характеристики тональностей, нужно взять ряд классических произведений в той же тональности и сопоставить между собой господствующие в них настроения».

X.

Es-moll'ная тональность (подобно Dis-dur'ной, As-dur'ной, Fis-dur'ной, Des-dur'ной и Ges-dur'ной, приберегается композитором для исключительно важных случаев («Des-dur immer Maestoso», говорит Бетховен [1]), но она употребляется в музыке неизмеримо реже

[1]) У Бетховена есть похоронный марш памяти героя в as-moll. Точно так же тоску Яромира после видений потустороннего мира (в «Младе») Римский-Корсаков передает as-moll'ною тональностью, а «трансцендентальное изменение» в Февронье и встречу ее с князем в потустороннем мире

и, что весьма любопытно, для передачи исключительно важных или тяжелых душевных потрясений: величие, предчувствие беды или смерти, ужас перед сверх'естественным, «соприкосновение мирам иным», покорная, отчаянная мольба к Богу, а также карикатура на грозное величие, карикатура на ужас перед сверх'естественным. У Моцарта, Гайдна, Даргомыжского, Вебера, Гуно, Россини, Беллини, Доницетти я не встречал этой тональности, у других она встречается столь редко, что нахожу не лишенным интереса перечислить известные мне случаи [1]).

Весьма любопытно, что уже у Генделя в оратории «Израиль в Египте», при изображении шестой казни египетской, на словах хора: «A thick darkness He sent over all the earth», т.-е.: Господь послал на всю землю густую тьму, Es-dur сменяется es-moll'ем. Точно так же в «Руслане», в момент наступления полного мрака (похищение Людмилы), целотонная нисходящая гамма завершается долгим es-moll'ным аккордом. Любопытно, что мрачный характер тональности ми-бемоль отмечает уже Гретри в своей интересной книге «Essai sur la musique» (1789). Он пишет: «Подозрительность, печаль сопутствуют размышлениям скупого. Посмотрите дуэт этих скупцов (в произведении моем, носящем это имя)... Этот дуэт в ми-бемоль—знак печали» («preuve de la tristesse»).

Бетховен: безмерно скорбное Arioso dolente в сонате op. 109-й, 3-е трио; 4-я вариация величественного

в «Китеже» Римский выражает в Ges-dur'е, мажорной тональности, которые как раз соответствуют es-moll'ю. As-moll'ная тональность вводит нас в «нездешнее» царство Жар-Птицы у И. Стравинского. Экстатический романс: «Месяц задумчивый, звезды далекие» Мусоргский написал в редкой тональности Cis-dur, которая, насколько мне известно, встречается только у Листа (чудо Христа в «Христе») и у Глазунова в Восточной рапсодии, а также у Скрябина. Почему эти вещи не помечены Fis-dur'ом, Des-dur'ом, и gis-moll'ем, пусть решают музыканты.

[1]) В настоящее перечисление я намеренно не включаю этюды Шопена и Скрябина в es-moll, так как в серии этюдов преднамеренно осуществляются по порядку все важнейшие тональности, и выбор тональности, так сказать, предрешен самым заданием.

характера из Andante cantabile; 1-я часть Es-dur'ного фортепианного квартета, где Adagio сменяется Allegro agitato в es-moll глубоко патетического характера, при чем одна из тем напоминает патетическую сонату.

Шуберт: Героический марш (он слегка напоминает «Слышишь ли ты» из последнего дуэта «Хованщины»).

Шопен: 3-й полонез.

Шуман: 1) Чертоги Аримана из «Манфреда», и 2) «Кельнский собор» из 3-й симфонии. 3) Патетическая середина в Andante cantabile фортепианного квартета.

Вагнер: Норны — грозные вершительницы судеб.

Чайковский: Два места в «Вакуле», когда чорт прячется в мешок, и когда Вакула хочет наложить на себя руки, похоронный квартет, «коронационная кантата» (молитва) и полное дурных предчувствий Andante в «Лебедином Озере».

Григ: «Кобольд», здесь мы имеем как раз соприкосновение со сверх'естественным миром. Кобольд или домовой, хотя и покровитель очага, но отнюдь не всегда благосклонный к членам семьи,—это образ народной фантазии, все же внушающий некоторый страх. И у Грига великолепно переданы и танец Кобольда, и легкая жуть, которую вызывает его фигура.

Серов: 1) Речь колдуньи Скульды: «Пора беды и зла настала». 2) Приготовление Рогнеды к убийству. 3) Призыв отцом Петра к покаянию при благовесте.

Бородин: 1) Приход бояр к Ярославне: «Что значит ваш приход нечаянный, нежданный; меня тревожит он, недоброе я чую». 2) Карикатурно-величественная хвастливая песня Владимира Галицкого. 3) Начало 1-й симфонии. 4) «Отравой полны мои песни».

С. Танеев: Похоронный пэон Ореста перед могилой отца.

Кюи: 1) Истомленная горем. 2) Requiem в начале «Анджело». 3) Ужас Катарины перед гибелью. 4) Угроза смертью Тизбе («Готовься к смерти»).

Глазунов: Величественно-печальная 1-я часть 4-й симфонии и 2-я часть 8-й симфонии, гениальная вещь, проникнутая глубоким пафосом.

Римский-Корсаков: «Снегурочка» — 1) перед «Снегурочки печальная кончина и страшная погибель Мизгиря». 2) После начала угрожающе-страстной речи Мизгиря: «Да, что страшен я». 3) В «Майской ночи» — карикатура на мистический ужас перед Сатаной. 4) В «Пане-Воеводе» — смерть Воеводы. 5) Грозно-торжественный суд в «Сервилии». 6) В «Моцарте и Сальери» — заключительные слова Сальери о смерти Моцарта. 7) В «Китеже» — испуг Княжича перед сверх'естественным: «Что за притча, Господи! вот уж прямо невидаль!».

Скрябин: Ор. 4, ор. 16, ор, 14, ор, 25.

Мусоргский: 1) Романс «Злая смерть». 2) Серенада смерти. 3) Полководец. 4) Забытый. 5) Рассказ о гибели стрельцов в «Хованщине». 6) Следующая за ним молитва стрельцов (в рукописи). 7) Казнь стрельцов (шествие на казнь). 8) Речь Досифея о неизбежности смерти. 9) Ария Бориса—ужас перед призраком убитого. 10) Молитва Щелкалова: «Ко Господу сил припадите». 11) Ария Шакловитого — молитва: «Ниспошли Ты разума свет». 12) Песнь старика. 13) Заседание думы — приговорение к смерти Самозванца (начало). 14) Предсмертная речь Марфы.

Следует еще прибавить, что в очень быстрых темпах es-moll'ная тональность может утрачивать свой оттенок исключительности, хотя, нужно заметить, что она почти не применяется в такой форме — мне известны лишь пение и пляски скоморохов в «Садко» (4-я картина) и две мазурки — Шопена и Скрябина.

Таким образом, на Мусоргского приходится чуть не 30% всех отмеченных нами случаев применения es-moll'ной тональности, т.-е. вдвое больше, чем у Римского-Корсакова, и в 4 раза больше, чем у любого из других 12 композиторов. Это столь же знаменательно, как и однозначность психологического содержания указанной тональности. Я думаю, что редкое употре-

бление этой тональности и делало ее подходящей для исключительно-значительных случаев. Но, кроме этого обстоятельства, на влечение Мусоргского именно к ней могло оказать свое действие влияние предшествующих композиторов, именно Шуберта, Бетховена и Шопена. Позднее у композитора могла уже образоваться некоторая привычка ассоциировать с известным психологическим содержанием преимущественно именно эту тональность. Я говорю—«преимущественно», потому что у Мусоргского имеются многочисленные примеры применения других тональностей в подобных психологических ситуациях. Мы имеем здесь как бы условный рефлекс высшего порядка. Разумеется, выбор тональности определяется еще и другими причинами, не зависящими от ее специфического значения, каковы технические удобства. Так, например, пианисты любят Des-dur из-за его сподручности; a-moll'ю отдается предпочтение перед h-moll'ем между прочим из-за «пустых струн» (см. письмо Р.-Корсакова к Балакиреву, «Муз. Современник», 1916).

В. В. Ястребцев любезно сообщил мне, что Римский-Корсаков усматривал наивысшую колористическую противоположность между тональностями, отстоящими одна от другой на увеличенную кварту или уменьшенную квинту. Именно в таком отношении находится темный es-moll и розовый A-dur, обстоятельство весьма характеристическое для того, чтобы оттенить противоположность между жизнерадостным Римским-Корсаковым и скорбным Мусоргским; ведь A-dur — одна из любимейших тональностей Римского-Корсакова (она занимает в ряде других тональностей у него четвертое место).

XI.

Хотя Мусоргский, как мы видим, не был пейзажистом в музыке, но от природы он обладал чуткостью к колориту, на что указывает Римский-Корсаков, говоря о

применении Мусоргским той или иной тональности в известном случае. В. В. Ястребцев в своих интересных воспоминаниях о Римском-Корсакове передает замечания его об Es-dur'е — тональности сумрачной, серой, тональности городов и крепостей: «Что касается урока географии из «Бориса» («как с облаков единым взором ты можешь обозреть все царство, границы, реки, грады»), то в этой сцене в начале у Мусоргского слово «грады» при той же музыке и той же гармонизации предшествовало слову «реки», и это меня положительно раздражало, так как аккорд Es-dur приходился не там, где ему по моему надлежало быть, и вот я упросил Мусоргского переставить слова текста, результатом чего получилось именно то, что теперь и есть, и, знаете, этот Es-dur меня чрезвычайно удовлетворяет». «На мое замечание», — пишет далее Ястребцев, — «что сцена у фонтана [1]) из «Бориса» тоже в Es-dur'е, и что, пожалуй, Римскому это должно быть не особенно приятно, Н. А. возражал, утверждая, что, конечно, E-dur было бы лучше, но, что в данном случае и Es-dur не противоречит колориту». Вот, если бы эта сцена была написана в F-dur'е, тогда бы она никуда не годилась — говорю о колорите. Впрочем, не думайте, Мусоргский по натуре был тоже колористом, и такого промаха наверное никогда не сделал бы». (Воспоминания В. В. Ястребцева о Р.-К. в приложении к «Р. М. Г.», 1916 г., стр. 69 — 70). Кроме однозначности es-moll'я у Римского и Мусоргского следует отметить однозначность E-dur'а — цвета неба — начало «Хованщины», «Сорочинской Ярмарки» и гадание Марфы — («тихо и светло в поднебесьи»), а также и e-moll'я («ночь голубая») в «Серенаде»; повидимому, однозначен и Fis-dur: у Римского зеленоватый свет при появлении Княжича в «Китеже» (собственно Ges-dur) и лес, освещенный солнцем, в начале «Пана-Воеводы». В этой тональ-

[1] Замечу в скобках, что сцена у фонтана (персидский хор) в голубоватых тонах у Глинки в «Руслане» — в E-dur'е. Отсюда возникла у Римского-Корсакова впервые связь этой тональности с голубым цветом. (См. «Воспоминания» В. Ястребцева).

ности написано обращение Сервилии к цветам и зелени, озаренной солнцем. Быть может, Мусоргский имел в виду темные зеленоватые тона ночного полусвета, выбирая эту тональность для романса «Ночь». Золотисто-желтому блеску полуденного солнца у него, как у Римского-Корсакова, соответствует G-dur (песня Марфы). Одинаково для обоих композиторов значение D-dur'а, как яркого солнечного света (конец «Ночи на Лысой горе»), d-moll'я, как сумрачного неба, тусклого света (Трепак). Равным образом, тональность F-dur соответствует зеленому пейзажу («По над Доном сад цветет»). Столь любимый Р.-Корсаковым розовый A-dur у Мусоргского весьма редок и не имеет, повидимому, колористической значимости. Серовато-фиолетовый As-dur имеется в романсе «Видение», («Я видел ночь»). Эти совпадения интересны, но им отнюдь не следует придавать безусловного значения. Иногда здесь не исключается элемент случайности, иногда есть влияние установившейся традиции. F-dur — зеленый, пасторальный тон еще со времени бетховенской VI симфонии [1]). Главное же, что надо здесь иметь в виду, как мы увидим ниже, это вообще скупость Мусоргского на изображение в музыке живой природы. Теософические попытки рационализировать связь цветов и звуков путем установки однозначного для всех людей параллелизма между семью цветами спектра и семью то-

---

[1]) После бетховенской пасторальной симфонии в том же F-dur'е написаны пасторали Листа в «Христе», Вагнера в «Гибели Богов», Глазунова в 1-й части VII симфонии, Лядова «На лужайке». Но лицам, склонным к суеверию в оценке значения тональностей, не следует забывать о множестве противоречащих инстанций; кроме пасторальной симфонии Генделя (C-dur'ной), написанной ранее бетховенской, можно указать на пасторальную сонату самого Бетховена (в D-dur'е и d-moll'е). Связана ли именно с es-moll'ною тональностью какая-нибудь психофизическая особенность, делающая ее подходящей для выражения указанных чувствований, крайне сомнительно. Утверждать же, что эта тональность из минорных кажется наиболее черной, потому что в соответствующую гамму входит наибольшее количество черных клавишей, было бы так же рискованно, как утверждать, что C-dur'ная тональность белая, потому что соответствующая гамма выполняется исключительно на белых клавишах.

нами гаммы мертворожденны, и представляют старую погудку на новый лад. Я имею в виду цветовое фортепиано Фавра — clavier des couleurs; в 1900 году вышла книга Л. Фавра: «La musique des couleurs»; идеи этой книги толково разобраны Louis Arreat в его рецензии в «Revue Philosophique» (1901, I, 91)—он показывает полную несостоятельность этих идей.

XII.

В творчестве Мусоргского, как мы увидим ниже, существенной чертой является контрастность чувств и ситуаций. К нему вполне применимы слова Глинки: «Все в жизни есть контрапункт, т.-е. противоположность». Мне думается, что это сказывается на гармонической стороне его музыки. С одной стороны, в ней налицо утонченность, изысканность, предвосхищающая модернизм [1]), с другой—в его музыке играют видную роль архаический народный и церковный элементы. В этом отношении Мусоргский напоминает гениального венгерца Листа, у которого в ткань изысканных гармоний «Битвы Гуннов», «Божественной Комедии», сцены из «Фауста» Ленау etc. вплетены архаические хоралы на церковных ладах, что сообщает этим великим произведениям какую-то своеобразную прелесть. Местами заметно, что Мусоргский поддавался влиянию именно католической церковной музыки. Если в партии Пимена слышны отзвучия Листа («Harmonies» в сцене в келии и «св. Елизавета» в рассказе Пимена), то в партии Досифея есть место, напоминающее сцену освящения мечей в «Гугенотах» (и там, и здесь—сцена заговора), я имею в виду

---

[1]) И Энгель, и Сабанеев в монографиях, посвященных Скрябину, единогласно свидетельствуют о том, что Скрябин высоко ценил дарование Мусоргского. Лучший знаток музыки Мусоргского — В. Г. Каратыгин — писал, что у Мусоргского в зачаточной форме имеются предвосхищения скрябинских гармоний. Сам Скрябин указывал автору этих строк на Римского-Корсакова и Мусоргского, как на своих предшественников в области гармонических открытий.

фразу: «Познали ль вы, князья, в чем Руси погибель и в чем ее спасенье», и «Nobil' aciar». Что касается применения Мусоргским древних церковных ладов, то по этому поводу позволю себе заметить следующее. Ларош в статье о Глинке указал, что у последнего мы находим впервые применение этих ладов.

Напомню читателю важнейшие из этих ладов:

Ионийский: до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до (ключ мажор).

Дорийский: ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре.

Фригийский: ми, фа, соль, ля, си, до, ре, ми.

Лидийский: фа, соль, ля, си, до, ре, ми, фа.

Миксолидийский: соль, ля, си, до, ре, ми, фа, соль.

Эолийский: ля, си, до, ре, ми, фа, соль, ля.

Из них, по словам Лароша[1]), в русских народных песнях встречаются (помимо ионийского лада) три: фригийский, миксолидийский и эолийский, значительно реже дорийский, лидийского же Ларош не наблюдал ни в одной песне. Интересно было бы проверить замечание Лароша теперь—ровно полвека после того, как это было написано; но вот что замечательно: именно эти лады особенно часто встречаются у Глинки, Римского-Корсакова и у Мусоргского[2]); в одной «Жизни за царя» сюда относится «хор гребцов»: «Лед реку в полон забрал» (миксолидийская мелодия), голос Сусанина в ансамбле I-го действия: «Не настала еще пора» (фригийская мелодия), короткая мелодия женского хора в первом финале (эолийская мелодия), хор крестьян «мы на работу в лес» (дорийская мелодия), как и основная мелодия прихода поляков (3/4), мелодия женского хора: «Разыгралася, разливалася

---

[1]) См. его статью о Глинке. Собрание сочинений, т. I-й.

[2]) Ц. А. Кюи в рецензии на сборник бретонских песен Бурго-Дю-Кудрэ (Муз. Обозрение 1886 г.) указывает на преобладание в этих песнях тех же трех ладов.

(миксолидийская), наконец, «Славься» (также миксолидийская).

Из множества примеров, приводимых В. В. Ястребцевым в его ценной брошюре: «Н. А. Римский-Корсаков», цитируются только три примера на дорийский лад и один на лидийский, да и тот представляет подражание греческой, а не русской народной музыке. То же, повидимому, можно сказать и по поводу применения этих ладов другими русскими композиторами. Напомню хор поселян из «Игоря» Бородина (эолийский лад), пятидольный начальный хор из «Мазепы» Чайковского (фригийский лад), «Песню» Балакирева (эолийский лад), хор из «Анджело» Кюи на слова Данте: «Nessun maggior dolore, che ricordarsi dei tempo felice nella miseria», etc (эолийский лад).

У Мусорского точно так же мы встречаем преимущественно: фригийский лад, например, в сцене диктовки доноса Шакловитым под'ячему: «Царям государям и великим князьям»; тема вступления в «Хованщине»; предпоследний хор раскольников («Враг человеков»); эолийский—«Звездочка», хор стрельцов в I-м д. «Хованщины»: «Гой вы, люди вольные»; там же хор «Возле речки на лужочке»; первый хор в «Борисе»—«На кого ты нас покидаешь»; «Спи, усни, крестьянский сын». В лидийском ладе написан полонез в «Борисе»[1]). В миксолидийском—«Калистрат» (в

---

[1]) Мусоргский, повидимому, стремился придать полонезу архаический характер и в оркестровке, и в гармонизации. Полонез был первоначально инструментован для струнного оркестра в подражание оркестра «vingt-quatre violons du roi», т.-е. эпохи, предшествующей Люлли; Римский-Корсаков, сообщающий об этом («Летопись», с. 245), рассказывает, что, убедившись в неэффектности такой оркестровки, Мусоргский отступил от первоначального намерения и переоркестровал эту пьесу. Что же касается архаического лада, то, быть может, Мусоргский сознательно руководился тем предположением, что польские народные темы, как и русские, изобилуют древними ладами — скорее он здесь руководился верным инстинктом художника. Современные исследования польской народной песни подтверждают это предположение. А. Н. Римский-Корсаков обратил мое внимание на то, что в польских народных

средней части та же народная тема, что и у Римского-Корсакова в 4-й картине «Псковитянки»).

Конечно, усвоение индивидуальным художником переживаний народного коллектива заключается не в механическом применении народных ладов, тем и попевок, а в проникновении в душу народную. Художник начинает естественно выражать свои чувства на языке народных ладов. Я предлагаю читателю сравнить трактовку темы: «Исходила младешенька» Чайковским в увертюре «Гроза» и Мусоргским в «Хованщине». Из такого сравнения ясно, что даже крупный художник, но лишенный дара вчувствования в народную музыку, дает плохую подделку там, где дал настоящую жемчужину автор самой «подлой и грязной» (по словам Чайковского) оперы—«Бориса».

XIII.

Русская школа музыки, верная духу народной песни, как известно, обогатила ритмику новыми размерами. Глинка, например, ввел пятидольный размер, Серов—семидольный, Римский-Корсаков — одиннадцатидольный. Рядом с этим, в связи со стремлением к экспрессивной индивидуализации текста, у Глинки (в монологе Сусанина) и у Даргомыжского вводятся обозначения перемены ритмики всего на несколько тактов (пятидольные такты в «Каменном Госте»: «Когда б я был безумец» и т. д. Пятидольные такты есть и у Маршнера в «Вампире») Мусоргский иногда прибегает к такому приему для усиления выразительности текста, не останавливаясь (как и Бородин в симфониях) даже перед некоторой шаткостью рит-

---

песнях, как и в русских, по указанию В. Пасхалова, в его статье: «Шопен и польская народная Музыка» («Музыкальный Современник», 1916-й г., № 1, стр. 59-я) имеются церковные лады, особенно часто миксолидийский, но также и остальные и между прочими лидийский (см. стр. 66-я, таблица III и IV). Введение древнего лада в полонез как бы приобщает польскую музыку «Бориса» к русской — создает известное единство стиля.

мики, побудившей Р.-Корсакова к некоторым исправлениям в «Детской» и в «Женитьбе». В «Борисе», в хоре славления среди 3/4—14 тактов с такими обозначениями: 2/3, 3/4, 2/4, 2/4, 2/4, 3/4, 2/4, 2/4, 2/4, 3/4, 2/4, 2/4, 3/4, 2/4, а затем снова идет 3/4. В романсе «Не Божьим громом» такой порядок ритмики: 6/4 (9 тактов), 9/4 (1 такт), 6/4, 9/4, 6/4, 9/4, затем 6/4 (3 такта), 9/4 (1 такт), 6/4 (8 тактов), 9/4 (1 такт), 6/4 (4 такта), 9/4 (один такт) и 6/4 (4 такта). В романсе «Ой, честь ли то молодцу лен прясть» 6/4 (2 такта), затем 5/4, 9/4, 5/4, 6/4, 5/4, 6/4, 5/4, 6/4, 5/4, вся/ вторая половина романса написана в 4/4. В романсе «Горними тихо летела душа небесами» такой распорядок ритмики: 6/4 (2 такта), 9/4, 6/4, (10 тактов), 9/4 (2 такта), 6/4 (2 такта), 9/4, 6/4, 9/4, 6/4, 9/4, 6/4, (6 тактов). Не находится ли у Мусоргского, в связи с этой тенденцией к капризной индивидуализированной ритмике его нелюбовь к танцовальной музыке? «Вальс и полька, вообще танцовальные вещи, по моему мнению, музыкальные пигмеи». Тут (в них), кроме чего-то, ничего нет». (Б., 7-го янв. 1854 г., стр. 12)[1]).

XIV.

Индивидуальное предпочтение темпов быстрых, медленных или умеренных особенно характерны в области лирики, в области романса. В виду этого, по моему, не лишено интереса сопоставление излюбленных темпов в романсах Глинки, Балакирева, Р.-Корсакова, Чайковского и Мусоргского. Отношение быстрых (vivo, presto, allegro, allegretto), умеренных (moderato) и медленных темпов (largo, adagio, andante, andantino) у названных композиторов может быть выражено процентно приблизительно в следующих числах:

---

[1]) За исключением детской «Porte-enseigne polka», у Мусоргского нет ни одной фортепианной пьесы-танца.

	медл.	умер.	быстрые.
1) Глинка	33	26	41
2) Балакирев	15	30	55
3) Чайковский	36	34	30
4) Римский-Корсаков	60	10	30
5) Мусоргский	66	4	30

Отсюда видно: 1) что у Мусоргского (на ряду с крайним изобилием минора) преобладают медленные темпы (66%), 2) что у него ничтожно количество умеренных темпов (4%). В это вычисление входят 36 романсов («Раек» и «Детская» не могут быть отнесены к лирическим произведениям). Такое отсутствие умеренных темпов мне представляется характерным для художественной натуры Мусоргского, в которой преобладают контрастные переходы от минорной подавленности к порывистой и страстной возбужденности. У Римского-Корсакова мы замечаем сходство с Мусоргским в распределении темпов, но при этом надо помнить, что у Мусоргского на 15% больше минора. Значительное предпочтение медленных темпов быстрым у Римского, повидимому, свидетельствует о медленном и сильном, как и у Мусоргского, но светлом темпераменте [1]).

XV.

В связи с преобладанием минора у Мусоргского, можно отметить еще одну любопытную особенность в музыкальных приемах. У каждого композитора есть свои

---

[1]) Нельзя ли поставить в связь это предпочтение медленных темпов у Римского-Корсакова со следующим его признанием: в «Летописи» он, упоминая о своей матери, как музыкально одаренной женщине, замечает: «Интересен следующий факт: она имела привычку петь все, что помнила, гораздо медленнее, чем следовало; так, например, мелодию: «Как мать убили» она пела всегда в темпе adagio. Упоминаю об этом потому, что, как мне кажется, это свойство ее натуры отозвалось на мне». (См. «Летопись моей музыкальной жизни», 1910, изд. 2-е, стр. 2).

излюбленные мелодические обороты и попевки. Все они находятся в известной преемственной зависимости от приемов предшественников, современников и народной музыки, но нередко они у того или другого музыканта делаются преобладающими, излюбленными, и это предпочтение нередко соответствует основным чертам их психического склада.

Для Глинки характерны такие обороты: do-si-la-mi, do-si-la-si-mi, do-si-la-fa-mi, do-si-fa-mi. Например: «Ты придешь моя заря» (Сусанин), «О, мой Ратмир» (ария Гориславы), «Не о том скорблю, подруженьки» (Антонида), «Ах ты доля, моя доля» (Людмила), «Сердце радость ощущает» (Фарлаф). С другой стороны, для Глинки (как для Вебера и Моцарта) характерны мелодии, в которые входит мажорная секста, поднимающаяся вверх (нередко с пятой ступени), типическое выражение светлой радости. Баян: «Цветок любви, весны..., с ее витязем...» Людмила: «и с улыбкой и слезами»... Тема Руслана к увертюре; Руслан: «Дай, Перун, булатный меч мне»... Ратмир: «Звезды тихой ночи... час любви»... Хоры дев: «и восторг нам принес» и т. д. Кроме того, у Глинки часто встречаются нисходящие вниз мелодии такого типа: Квинтет: «О, верь, Руслан, твоя Людмила»... Песня Вани: «Берет он сироту в свою семью и любит, и холит, и голубит». Ария Антониды «Грозные льдины плывут».

Для Даргомыжского (особенно в «Каменном Госте») типично то, что в его мелодических оборотах чаще, чем у других композиторов, встречаются интервалы большой и малой септимы (особенно ход вниз) и увеличенной кварты и уменьшенной квинты. Например, в партии мельника в «Русалке»: «Я продал мельницу бесам запечным», или: «Ну, скажу, подарок важный, мало видывал таких!» У Лепорелло: «В один мешок, да в воду». У Лауры: «Исполнен отвагой, закутан плащом...». Что ж медлишь!..» «Хоть ты, испанский гранд». Фразы с увеличенной квартой или уменьшенной квин-

той попадаются в «Каменном Госте» на каждом шагу. В романсе «Оделась туманами» встречается нона: «Открой же вентану, Эльвира». (Подобный оборот есть у Гретри в «Ричарде Львиное Сердце», в знаменитом романсе).

Для Чайковского характерно страстное всхлипывание, под'ем голоса на терцию, кварту, сексту или септиму вверх и затем понижение с ударением на второй ноте — амфибрахическое любовное всхлипывание. Примеры: тема любви в «Буре», тема 1-ой ч. 6-й симфонии, Andante 5-й симфонии, «Воевода», «Ромео и Джульетта» (вторая любовная тема), тема Татьяны (вторая половина), вторая любовная тема во «Франческе», 1-я симфония (2-я часть «Зимние грезы»), 3-я сюита (1-я часть), 2-й квартет (1-я тема) и т. д.

Для Бородина — попевка: «mi-re-mi-do с ударением на 1-й и 4-й ноте. Примеры: 1-я симфония (вступление, трио скерцо, средняя часть Andante, финал), ария Ярославны, хор «Мы к тебе, княгиня», ария Игоря (середина «Друга ждешь ты...»), Морская царевна, Гудошники, начало «Млады», «Отравой полны», «Песня темного леса», etc.

Для Римского-Корсакова наиболее характерны 4 оборота; из них я упомяну лишь о первом, часто встречающемся и у Мусоргского: светлые попевки на черных клавишах: do-re-la-sol-fa, la-do-sol-fa, и т. п., и целые темы такого рода (все начало песни индийского гостя, тема Вакулы, 3-я песня Леля, 2-я песня Леля, тема трио в Снегурочке, одна из тем фортепианного концерта, пение Садко (в хороводе), первый хор в 1-м действии «Млады», 1-я ария в «Царской невесте», тема Тучи, 1-й квартет — 1-я часть и множество других тем.

У Мусоргского (особенно при изображении детского мира) можно найти обороты на черных клавишах, столь часто встречающиеся у Римского-Корсакова: например: «Девичьи слезы, что роса» (мамка), «Скучно было девице одной», «Попинька наш сидел»

и т. п., но здесь нет влияния. Нередко в темах Мусоргского чувствуется влияние оборотов Глинки и особенно Даргомыжского; светлая секста у Мусоргского встречается крайне редко: «Теперь приспело время приять от Господа» (Марфа) и «Вознесу ее, голубку, царицей на русский престол» (Самозванец); чаще — первый минорный оборот Глинки и третий, указанный нами (тема Самозванца, — сочетание третьего и первого оборота Глинки, вступление к «Хованщине»). Ходы Даргомыжского на септиму, увеличенную кварту и уменьшенную квинту у Мусоргского очень часты, а также изредка на нону, общая причина здесь — стремление приблизиться к экспрессивности живой речи и при том к передаче сильных, нередко острых аффектов (гнева, страха, грубости и т. п.). Например: «Не тебе судить мои поступки» (Голицын); «Присесть, спаси Бог, вот задача» (Иван Хованский); «Что, дерзкий лжец» — нона (Марина), «Красная свитка» в «Сорочинской ярмарке»— тоже нона. «Нагибатися» в романсе «Спесь» — нона.

Оборот, часто встречающийся у Бородина, — у Мусоргского редок, равным образом и хор голоса à la Чайковский у Мусоргского крайне редок. Вот два примера: Самозванец: «О, не дай остыть наслажденью» и Подколесин — музыка, передающая его мечты о хорошенькой женщине.

Самыми характерными и вполне индивидуальными для Мусоргского являются терцово-терцовые, терцово-квартовые, терцово-квинтовые и квартово-терцовые секвенцеобразные происхождения (с ударением на первой и четвертой ноте): C-A-H-Fis, G-D-Es-C, G-E-F-C, C-A-H-G, C-A-H-E — и т. п.

Подобные секвенции имеются уже у Глинки, но лишь в «Жизни за царя»; в «Руслане» же чуть ли не в единственном месте в арии Фарлафа («И заранее вкушает сладость мести и любви»). В первой же опере Глинки подобный оборот встречается: 1) В теме «В бурю,

во грозу». 2) В песне Вани: «Как мать убили». 3) У Сусанина: «Так недруг близко не ходи». 4) В хоре: «Давно ни одной нет встречной души» в оркестре (стр. 309-я). 5) В Allegro vivace Сабинина. 6) В арии Сусанина: «Горька моя судьба». 7) В партии Сусанина в сцене в лесу: «По совести своей веду людей».

Влияние Глинки на Мусоргского, мне думается, несомненно, но у Мусоргского имеются секвенции, которых нет у Глинки. 1) Cis-B-C-A — «Колокольчик однозвучный». 2) D-B-Cis-A — «Нет, сыне, нет» (Варлаам). 3) Es-As-H-E — «Бабушке старенькой». 4) C-A-H-E — «Сердце открыто тебе» (Досифей). 5) A-Dis-A-D-A-C — «Баюшки-баю-баю» (колыбельная). Подобные обороты необыкновенно часты у Мусоргского. В связи с народными ладами и медленным темпом они придают музыке весьма специфический, по большей части минорный оттенок. Достаточно сказать, что в «Хованщине» этот оборот встречается более ста раз, т.-е. приходится на каждые две страницы клавира по одному разу. Темы Бориса, Самозванца, Марины, Варлаама, Шакловитого, иезуита, Досифея, Марфы, юродивого, под'ячего, обоих Хованских и вообще почти всех действующих лиц в операх Мусоргского об'единены этим заунывным мелодическим сродством, равным образом, и в романсах Мусоргского этот оборот встречается поразительно часто. Про него можно сказать: «Этот стон у нас песней зовется...», ибо он, действительно, является наиболее типичной звуковой формой экспрессии для страдания и боли [1]).

[1]) Другие формы экспрессии для стона в вокальной музыке — это колебание голоса в пределах полутона, например, у Глинки в балладе Финна («по бороде его седой слеза тяжелая катится»), затем у Мейербера в партии Фидес в «Пророке» (Donnez, donnez) и у Мусоргского в партии юродивого в «Борисе». Наконец, хроматическое нисхождение голоса в качестве вокального выражения стона также в партии юродивого у Мусоргского, у Римского-Корсакова в партии Оксаны во второй арии («Ночь перед Рождеством»). Примером вышеприведенных секвенций в народной музыке может служить тема финального хора в 1-м действии «Царя Салтана». Она была записана и дана Римскому-

XVI.

В мелодических оборотах Мусоргского есть еще одна характерная черта, может быть, навеянная изучением церковного пения и церковными звонами. Это раскачивание на кварте в медленном темпе, например, do-sol-do — вниз, а также вверх do-fa-do. Материал для таких оборотов дает звон на двух тонах, подражание подобному звону Мусоргский дает в аккомпанементах, например: «Слышишь ли ты, вдали за этим бором» в финале «Хованщины» или в партии Рангони: «И прославят Марину святую пред лицом Отца лучезарным ангелы Господни». Подобные медленные «качания» на кварте имеются в скорбных религиозных мелодиях «Со святыми упокой» и заключительном хоре в «Хованщине» со старинной раскольничьей темой «Господь мой». Архаические обороты с квартой, качающейся вверх, у Мусоргского часто встречаются в скорбно-патетических местах: песня Марфы («Во пламени и в дыму», III д. «Хованщины»), в исповеди Марфы перед Досифеем о ее любви к Андрею; но особенное значение Мусоргский, повидимому (разумеется, несознательно), придает обороту кварты вниз (do-sol-do), с ударением на первой ноте. Этот оборот встречается у Мусоргского только там, где говорится о божественном величии, о смерти, о загробном существовании, о «Божьем гневе», о светлом и чистом лике святого младенца с зияющей раной, о «силах потайных, тайну познавших мира подводного», о смерти. 1) «Не Божьим громом...» (романс). 2) «Горними тихо летела душа небесами». 3) Гадание Марфы («Тайны познавшие мира подводного»). 4) Серенада «О, заключу я тебя в крепких об'ятиях». 5) Конец «мистического» хора из «Эдипа»—

Корсакову В. И. Бельским, автором превосходного текста этой оперы. Римский-Корсаков несколько видоизменил ее ритмический облик. Если не ошибаюсь, то и тема дуэта Солохи и Оксаны в «Вакуле» Чайковского (тема подобного же типа) — народная («Ох, ты, мое дитятко»).

«Боги, сжальтесь». 6) Речитатив иезуита: «Труп, давно отживший». 7) Трепак: «Лето пришло, расцвело!» (грезы умирающего). 8) «Борис» рассказ Шуйского о Дмитрии (в оркестре).

Указанный мною характерный для Мусоргского оборот встречается и у других композиторов. Я думаю, он ассоциативного происхождения (от колокольного звона) [1]) и встречается в произведениях религиозного мистического характера, где говорится о тайне смерти и «соприкосновении мирам иным». Напомню: «Заклинание» Римского-Корсакова (аккомпанимент), появления призраков из могил в «Роберте-Дьяволе» Мейербера, затем: «Вчерашняя ночь была так ясна» Балакирева, «Помертвела белая поляна» Гнесина, «Angelus» Листа, «Roi d'Ys» (колокола во вступлении) Лало, Requiem, во вступлении к «Анджело» Кюи, «Смерть Джульетты» Гуно, «Похороны Зигфрида» Вагнера. Подобные качания на квартах, особенно в мажоре и в быстром темпе, вовсе не имеют указанного специфического характера. Например, такие обороты встречаются в 1-й части 1-й симфонии Бородина, в начале «Arlesienne» Бизе, в сценах ярмарки в «Сорочинской ярмарке» Мусоргского и в «Младе» Римского-Корсакова и т. п.

Когда мелодия (как, например, у Глазунова в VI симфонии, конец 2-й части) имеет очертания нисходящих кварт do-sol-la-mi, то сейчас же немецкие музыкальные критики готовы здесь видеть влияние «колокольной темы» Парсифаля, как будто такое чередование кварт есть «spécialité de la maison» страсбургского звонаря. Такие чередования, разумеется, имелись в музыке и до, и после Вагнера, совершенно от него независимо, например, у Цезаря Франка в опере «Руфь» и у Римского-Корсакова не только в «Китеже», но и еще ранее, до появления Парсифаля, в романсах «Тайна», «Горними тихо летела душа небесами» (на нисходящих квартах

[1]) См. «Памятники древней письменности» вып. III-й, 1884 г., работу отца Израилева о ростовском звоне, исправленный звон.

построено начало 2-й половины романса). У Мусоргского такое чередование мы видим в «Борисе» — заключение оперы — смерть Бориса и в заключении хора раскольников (в начале III действии) в «Хованщине». Но трактование такого оборота у Мусоргского и Римского глубоко различно — у второго большею частью светлое и радостное, у первого — всегда грустное и скорбное. Таким образом, исходя в религиозной музыке из общего народного корня — из древних напевов и звонов, — оба композитора окрашивают их в господствующую в их артистическом темпераменте окраску «заздравную» или «заупокойную». В этом отношении весьма поучительно сравнение романсов обоих композиторов на тот же текст Алексея Толстого: «Горними тихо» — у Мусоргского, как видим, есть скорбное качание на квартах, у Римского-Корсакова — антиципация мистического звона из «Китежа» в виде нисходящих кварт.

XVII.

Я остановил внимание читателя лишь на некоторых особенно бросающихся в глаза, но, думается мне, отнюдь не лежащих на поверхности чертах в музыкальном творчестве Мусоргского — каковы его излюбленные тональности, характерные черты мелоса, ритмики и темпов. В связи со сказанным я хотел бы предупредить одно существенное возражение. К явлениям художественного восприятия и творчества существуют два глубоко различных подхода: 1) «эстетика снизу», от психофизических элементов — комбинаций простейших форм и красок — к целостным архитектоническим построениям (психологическая описательная эстетика Фехнера), и 2) «эстетика сверху» — от целостных впечатлений, производимых известным художественным ансамблем, к составным элементам. Недостаток первого метода заключается в том, что в эстетике,

как и вообще в психологии, в известном смысле сумма не равна (как в арифметике) своим слагаемым. Совокупный эффект, получающийся от сочетания элементов, дает, так сказать, качественно новое химическое соединение. Существенный недостаток «эстетики сверху» заключается нередко в суб'ективной произвольности и необоснованности ее суждений. Единственно правильным путем мне представляется сочетание обоих приемов — изучения целостной личности художника и целостных впечатлений от его произведений в связи с рассмотрением некоторых относительно-элементарных явлений в его творчестве и его приемах. Этим устраняется, мне думается, основательный упрек психофизиологам в чрезмерном атомизировании художественных комплексов на ничего не значущие для целого звуковые неделимые. Я думаю, что подобные соображения нисколько не препятствуют чисто эмпирическому исследованию того типического в мелосе или ритмике данного художника, что явно отличает его от остальных, и что обусловлено не одними психофизическими принципами, но и общепсихологическими, т.-е. я хочу сказать, что в предпочтении определенных оборотов у того или иного композитора могут играть роль ассоциативные факторы, постижение которых раскрывается не психофизиологией, а одновременным анализом и всей личности художника, и сложной ткани историко-музыкальных и обще-культурных влияний. Какое бы об'яснение ни получили впоследствии характерные черты и приемы музыкального творчества у данного художника, их точное описание имеет свою бесспорную ценность, как прочно установленное эмпирическое обобщение. Путь установки подобных обобщений, конечно, труден и потребует не мало совокупных усилий со стороны как психологов, так и теоретиков музыки. Типическое же в мелосе не есть бесцветное, ничего не значущее звуковое неделимое, но, думается мне, нечто весьма показа-

тельное для понимания общего духа творений данного музыканта.

Применение статистического метода к изучению творчества или стиля писателя представляет ту опасность, что исследователь может оказаться в положении не видящего леса из-за деревьев. Ученый, определивший, сколько раз у Цицерона встречается «dies» в мужском роде, и сколько — в женском, стяжал весьма сомнительные лавры. Бездейная статистика ограниченных филологов и экспериментальных психологов живо напоминает щедринских де-сианс-академиков, которые подсчитывали ежедневно перед Grand-Opéra в Париже число посетителей уборной на улице. Но внимательное изучение стиля и приемов художника, освещенное общей идеей, попытками охватить в то же время его целостный облик, едва ли заслуживает подобного упрека. При подобном рассмотрении можно одинаково принимать во внимание и целые мелодические образования, «Wandernde Melodien», у одного и того же композитора, и известную лишь схему мелодического или ритмического оборота. Так, например, «амфибрахическая» схема Чайковского или нисхождения терций и кварт у Мусоргского не есть ни музыкальный атом, ни определенно конкретизированная попевка, но известный звуковой image générique, родовой образ, господствующий в апперцепирующей массе, в творческом горниле данного музыканта. Подобная типическая схема может быть обусловлена, с одной стороны, психофизиологически,— скажем, темным темпераментом Мусоргского, который неудержимо влек его к минору, и к указаным терцово-квартовым и иным нисхождениям, с другой стороны, ассоциативно, благодаря влиянию оборотов народной и церковной музыки (вспомним столь любимую Мусоргским тему Божьего гнева — «Dies irae, dies illa»), равнодействующая этих двух факторов и дает преобладающую у Мусоргского схему мелодических интервалов. Оборот mi-re-mi-do, часто встречающийся, как мы видели, у Бородина, быть может, с одной стороны,

соответствует мажорности его музыки вообще. Первая нота нередко подчеркивает терцию мажорной тональности, а анапестическое окончание этой схемы усиливает ее мужественный бодрый характер (величественные темы часто имеют анапестический ритм, например: «Высота, высота поднебесная», «Я морозом седым, заморожу и дым», «Да будет бессмертен твой царский род» и т. п.). С другой же стороны, подобные обороты могли привлекать Бородина, благодаря его ориентализму («Улетай на крыльях ветра») [1]). У Даргомыжского влечение к септимам и увеличенным квартам в голосе могло быть вызвано с формальной стороны его стремлением приблизиться к шероховатостям живой речи, а с материальной стороны выражением острых, резких эмоций, и того, что Пушкин называл «противочувствиями» (гнев, страх, страстное нетерпение, удивление и смешанные чувства) [2]).

XVIII.

Надо думать, что Мусоргский был натурою с резко изменчивым настроением. Период подавленности, угнетенности, авторской хандры и безволия (См. Б. стр. 3, 17, 31, 58, 66) сменялся крайним оживлением, под'емом, приливом творческих сил. Недостаток выдержки в творческом труде, быть может, приводил к тому, что творческий процесс ярко намечался в форме эскизов и редко доводился до конца в технической разработке. Мусоргский, пови-

---

[1]) Оборот mi-re-mi-do (с ударением на 2-й и 4-й нотах) встречается в восточной теме, которою воспользовался Ф. Давид в «Le désert». Тою же темою воспользовался Глинка в арии Ратмира. Подобный оборот, быть может не без влияния Глинки, часто встречается у Балакирева («Приди ко мне», «В полдневный жар», etc.) в мажоре и в миноре.

[2]) В вокальной и особенно в декламационной музыке психофизиологическая основа экспрессивности резче выступает на первый план, и ее легче вскрыть: в инструментальной музыке густая ткань формальных музыкальных образований, связанная в сложное архитектоническое единство, делает психофизический анализ неизмеримо более трудным.

димому, упускал из виду, что комбинационный дар художника проявляется дважды: в первоначальных набросках и во всей последующей технической разработке. В этой комбинационной способности второго порядка у Мусоргского, как указывает А. В. Оссовский (см. выше), были значительные недочеты. Что же касается первоначальной стадии вдохновения и творчества, то у Мусоргского в ней обращает на себя внимание исключительная быстрота в смене образов, мыслей и чувств. В минуты эмоционального возбуждения художник Мусоргский напоминает Берлиоза. Вот сопоставление слов Мусоргского о сочинении «Картинок с выставки Гартмана» и «Бориса» и Берлиоза о сочинении «Requiem'a»:

БЕРЛИОЗ:	МУСОРГСКИЙ:
«Я не успевал набросать план одной части, как стремительно появлялась другая, третья. Чувствуя невозможность справиться с одолевающими меня мыслями обыкновенным путем, я для быстроты письма изобрел нечто вроде стенографических знаков для записи моей вещи», etc. (См. Шольц: «Реквием Берлиоза»).	«Гартман кипит, как кипел «Борис», звуки и мысли в воздухе повисли... глотаю и об'едаюсь, едва успеваю царапать на бумаге», etc. (С. 86, письмо от «какого-то числа» июня 1874 года).

Указанный А. В. Оссовским природный композиторский недостаток и привел Мусоргского ко взгляду на технику — «музыкальную математику», по его выражению, как на нечто ремесленное, внешнее процессу творчества, а иногда даже враждебное его стихийным порывам. Подобными рассуждениями он отмахивался от существенного дефекта, который наверное смутно чувствовал в себе, неразвитости комбинационного дара в процессе технической разработки, между тем, например, сочинить канон — это творчество первого порядка, а «устроить» его на три голоса — это тоже творчество, но второго порядка — одно неразрывно связано с другим. Это

взаимопроникновение творчества и техники, лежащее в самой глубине творящего духа, поразительно метко раскрыто Бетховеном в приводимом ниже необычайном психологическом документе, в научной ценности которого нельзя ни минуты сомневаться, ибо Бетховен сама искренность, сама правда и при том философски просвещенный дух.

«Господину Товию фон Хаслингеру.

Баден, 10 сентября 1821 г.

Добрейший!

Вчера по дороге в Вену я заснул в карете, вероятно, вследствие того, что я здесь рано встаю и всегда недосыпаю. Мне снилось, будто я, путешествуя, странствую по далеким краям, еду в самую Сирию, в самую Индию, вновь возвращаюсь, затем в самую Аравию, и, наконец, приезжаю даже в Иерусалим. Священный город вызвал воспоминание о священных книгах; неудивительно, что я вспомнил славного Товия, и вполне естественно перешел мысленно к нашему Товику. В то же время придумал я канон. Но едва я проснулся, как канон исчез, и я никак не мог восстановить его в памяти. Однако, на следующий день, возвращаясь сюда в той же карете (принадлежащей одному бедному австрийскому музыканту) и продолжая наяву свое фантастическое путешествие, по закону ассоциации идей, я вспомнил вдруг тот самый канон. Я ухватился за него, как некогда Менелай за Протея, и позволил ему только раз'ехаться на 3 голоса.»

Здесь: 1) оттенен смутно-сознательный «интуитивный» источник творчества, 2) подчеркнута близость к нему технического процесса, 3) полная спонтанность, непроизвольность последнего: канон надо было уловлять памятью, как живое существо; Бетховен «только позволил ему раз'ехаться на три голоса», 4) Бетховен констатирует здесь ассоциативную связь между процессом творческим во сне и наяву, т.-е. отмечает принадлежность обоих процессов единому сознанию творца. Если

бы первоначальная творческая интуиция принадлежала «одному я», а вторичная работа — «другому я», то между ними не мог бы образоваться ассоциативный процесс, как не может быть ассоциативных связей между сознанием Ивана Петровича и Петра Ивановича. Абсолютно бессознательных психических звеньев не существует (см. об этом мои работы: «Э. фон-Гартманн», Русская Мысль, 1906; «О музыкальном творчестве», Муз. Современник, 1915, № 1).

Быстрота в смене представлений имеет свои положительные и отрицательные стороны — она при дезорганизованности сознания и отсутствии предварительной подготовки к данной духовной работе создает лишь спутанность и бессвязность мысли — Ideenflucht, fuga idearum, что и наблюдается у душевно-больных. А у нормальных индивидуумов — у художников в творческом процессе чрезмерная exuberance образов ведет к диспаратности и преувеличениям. Тем не менее, в этой быстроте в смене чувствований и настроений есть и своя положительная сторона, разумеется, лишь в известных границах. Я думаю, что такая подвижность в смене чувствований нужна для всякого об'ективного художника, который поспешно эстетически перевоплощается то в Марфу, то в Досифея, то в Бориса, то в Шуйского. Подвижность ассоциативного механизма есть важное условие для перевоплощаемости. Не отсутствие ли его, между прочим (наряду с отсутствием живой наблюдательности), главный дефект узко-суб'ективных художников? Затем такая подвижность необходима для изображения контрастных характеров и ситуаций. Этому как раз удовлетворяют натуры, обладающие тем свойством, которым обладал Мусоргский, и которое, думается мне, составляет основную черту в его темном темпераменте [1]).

---

[1]) О резком ускорении в течении идей при маниакальных состояниях проф. Корсаков сообщает следующее: «При этом смена и сочетание идей происходит свободно; то, что в здравом состоянии потребовало бы со стороны больного усилий, — теперь говорится совершенно легко и сво-

XIX.

Именно в этой основной черте источник минорного настроения у Мусоргского. Мы знаем, что он во вторую половину жизни жил в нужде, что он еще в бытность свою в Преображенском полку пил горькую, а в последние годы жизни страсть его к вину снова усилилась [1]),

---

бодно: больной, например, сыплет рифмами, остроумными замечаниями. Речь богата образами, меткими сопоставлениями. Но — замечает он далее — хотя и «кажется», что умственная деятельность больных с ускоренной и облегченной сменой идей даже богаче и продуктивнее, чем она была в здоровом состоянии», — это иллюзия, только «внешний блеск», за которым внимательный взгляд обнаруживает поверхностность мышления». (С. С. Корсаков: «Общая Психиатрия» 1901, стр. 128). Это замечание авторитетного психиатра лишний раз подчеркивает банальность сближения творческой деятельности с патологическими состояниями духа à la Ломброзо и Фрейд. Болезненное состояние души может, правда, быть стимулирующим поводом, но отнюдь не причиной продуктивности процесса композиции (См. об этом мою статью: «О музыкальном творчестве», Музыкальный Современник, 1915, № 1). Вот образчик «творчества» больной при «fuga idearum»:

Милый Ваня,
На Вас обида моя есть,
Вы мне не шлете долго весть,
От Вас я вести все ждала,
И по ночам я не спала.
Вы, знать, забыли про меня.
Шлю отрадну к Вам я весть;
Хорошо мне очень здесь,
Остаюсь довольна Вами,
Господами докторами и слугами.
Затем прощайте, уведомляю Вас, что я жива и здорова.
Это письмо прочтите
И ответ ко мне пришлите.
Я ответа буду ждать,
По ночам не буду спать.

[1]) Роковое пристрастие к вину было приобретено Мусоргским в юности и усилилось в 70 х годах. Вот, что рассказал мне профессор С. В. Рождественский. «В 1880 г. я жил с родителями в Ораниенбауме на даче у Д. М. Леоновой. Мне было 11 лет. Ежедневно я видел в саду и на дворе М. П. Мусоргского. Его внешность живо напоминала знаменитый портрет Репина. Костюм на нем был всегда какой-то поношенный, и г. Друри рассказывал мне впоследствии, что ему случалось не раз при-

и он пал жертвой алкоголизма. Мы знаем, что та девушка, которая была для него «ангелом хранителем», и которую он, повидимому, горячо любил, умерла в юности, и что эта смерть глубоко потрясла его; что его произведения отнюдь не имели решительного успеха при его жизни. Но все эти обстоятельства, думается мне, могли лишь у с и л и т ь, а н е с о з д а т ь тот мрак, который у Мусоргского «на дне души таился». Я думаю, что primum movens этой печали Мусоргского была с юности свойственная ему д в у л и к о с т ь,—не двуличность, а именно двуликость душевного склада, подобная той, которую г. Переверзев метко указал у Достоевского («Творчество Достоевского»). Натура Мусоргского по существу двойственна: экзальтированный мечтатель и цинический скептик, человек громадного самолюбия и «с к р о м н ы й Мусорянин», как он себя называет, намекая на имя Модест и подчеркивая слово «скромный»; бунтарь, презирающий существующий порядок вещей, и исполнительный чиновник, обреченный «швырять под суд лесничих»; нежно любящая и привязчивая душа и натура, в то же время способная страстно ненавидеть; народолюбец и человек, низко ценящий людскую породу. Душе Мусоргского органически свойственна к о н т р а с т-

---

обретать поношенное платье для несчастного музыканта. (Замечу в скобках: мне вспоминается заметка в дневнике Гофмана: «Продал старый рединготт, чтобы было чем пообедать»). Раз в неделю у Д. М. Леоновой устраивался вечер с ужином, распоряжался ужином обыкновенно «Мусинька». Из задней комнаты раздавался звон тарелок и откупоривание пробок. Каждый раз, как оттуда выходил Мусоргский, он становился все более на «взводе». После ужина начинался концерт, где Мусоргский выступал (уже совершенно «готовый»), как аккомпаниатор и исполнитель. Собственные вещи исполнялись им с изумительным совершенством, производя на слушателей «п о т р я с а ю щ е е в п е ч а т л е н и е». Последнее подтверждает А. А. Врубель, слышавшая не раз Мусоргского в доме Ф. М. Валуева, где им исполнялась с демонической силой «блоха», «еще лучше Шаляпина», по словам г-жи Врубель. В это время Мусоргский страдал устрашающими галлюцинациями (часто наблюдаемыми у алкоголиков); об этом сообщает Д. М. Леонова в своих воспоминаниях (см. «Исторический Вестник», 1891 г.). Ц. А. Кюи говорил мне, что он дал Мусоргскому халат, изображенный на картине Репина.

ность переживаний—одновременных и последовательных. Мусоргский мог одновременно, как Достоевский, «созерцать две бездны» — веры и безверья. Вот что он пишет Балакиреву о себе, после выздоровления от нервной горячки в 1859 г., по поводу наличности в себе мистического штриха: «Как известно вам, я два года назад или меньше был под гнетом страшной болезни, начавшейся очень сильно в бытность мою в деревне. Это — мистицизм, смешанный с циническою мыслью о Божестве. Болезнь эта развилась ужасно по моем приезде в Петербург... Я сильно страдал, сделался страшно впечатлительным, даже болезненно». Он отличает в себе в это время «болезненную утрацию ума», т.-е. парадоксальность мысли, ослабление воли, излишнюю восторженность, страстное, непреодолимое желание всезнания и отмеченный выше «идеализм». Здесь весьма замечательно указание на наклонность к контрастным сопоставлениям идеала и его отрицания — Бога и дьявола, «Мадонны и Содома» — черта характерная для сильно эмотивных натур, но натур психастенических [1]). Подобную черту, например, отмечает у себя в детстве Римский-Корсаков, но у Мусоргского она, повидимому, не имела преходящего характера, а была присуща его неуравновешенной и двойственной натуре. На ряду с преобладающими чертами высокого альтруизма, влечением к красоте и интеллектуальному самоусовершенствованию, в Мусоргском жил «мелкий бес» грубоватости, пошлости, безволия и цинизма. Говорю это, конечно, в переносном смысле, ибо модные теории подсознательных и сверхсознательных «я» считаю отжившей метафизической бутафорией. Речь идет об одновременном и посменном сочетании в едином сознании Мусоргского то одних, то других комплексов чувств и пред-

---

[1]) Подобные контрастные сочетания представлений и чувствований связаны нередко и с парадоксами воли: «Как нарочно в те самые минуты, в которые я наиболее был способен сознавать все тонкости высокого и прекрасного, мне случалось делать неприглядные деяния». (Достоевский: «Записки из подполья»).

ставлений. Мусоргский не только совмещал в себе контрастные сочетания образов и «противочувствия», но, как мы сказали, и легко поддавался быстрой и немотивированной смене образов и настроений; недаром его интересовали эти черты в других людях. Как быстро сменяются мысли и образы в его сознании — это отчасти можно видеть на его письмах, поражающих богатством содержания и, в то же время, некоторою несвязностью в течении представлений.

XX.

Итак, я отмечаю, как коренные черты во внутреннем мире Мусоргского, кроме темного темперамента, прежде всего контрастность — одновременную и последовательную — в смене образов и чувств и связанную с нею двуликость психического склада. Как же это обстоятельство отразилось на творчестве Мусоргского?

Во-первых, все типы, изображенные Мусоргским, можно разделить на две категории — натуры целостные и двойственные. Первая категория (наименее многочисленная) — это невинные дети и подростки, герои «Детской», Феодор, Ксения, простолюдины, еще не вкусившие соблазнов мира, и два старца — Пимен и Досифей, уже ушедшие из мира. Огромное большинство остальных героев Мусоргского двойники — контрастные характеры: Борис (в замысле Мусоргского) — величественный царь, нежно любящий детей и стремящийся к государственному благу, и в то же время тиран и мучимый укорами совести преступник, да при том еще неуверенный вполне, подлинно ли убитый — Дмитрий («Кто говорит, убийца? Убийцы нет, — жив, жив малютка»). Самозванец — тоже двойник и в глазах других, и в глазах самого себя, — он причудливо сочетает в себе черты наглого бродяги и претендента на престол. Мусоргский, очевидно охотно следуя указаниям Белинского [1]), под-

[1]) «Самозванец в этой сцене (у Пушкина в сцене у фонтана) слишком искренен и благороден, порывы его слишком чисты, в них не видно

черкнул вульгарность и пошлость Самозванца, сохраняя при том для царевича Дмитрия, для Григория Отрепьева и для Самозванца один и тот же лейтмотив. Шакловитый — доносчик и убийца, мелкая и низкая натура, по описанию самого Мусоргского, произносит «вдохновенный» монолог благородного «печальника о горе народном». Под'ячий — одинаково предатель и петровцев, и стрельцов, пишущй направо и налево доносы почерком другого лица, — покойничка Ананьева. Марфу Мусоргский в окончательной редакции сделал, по его словам, «чистой», но первоначально он имел в виду оттенить в ней черты «до зела чувственной» натуры и даже заставить ее насмехаться над Сусанной в циничесих выражениях «на народной, яро-забулдыжной окраске». (С. 73).

XXI.

На ряду с контрастностью характеров, напоминающей романы Достоевского (я убежден, что не случайно Достоевского, как и Мусоргского, привлек сюжет Бориса Годунова, и он в юности написал трагедию под этим названием), следует отметить у Мусоргского контрастность ситуаций. Стремление к резкому противопоставлению образов, чувств и ситуаций есть литературный прием, бывший весьма в ходу в «поэзии контрастов» у романтиков (вспомним Виктора Гюго, на роман которого «Ганс Исландец» Мусоргский задумывал писать оперу 17-ти лет), и их влияние в этом, как и в другом отношениях, на него несомненно. Но эта наклонность у Мусоргского обусловлена не одними литературными традициями, но и присущею его натуре резкой изменчивостью — прерывностью и быстротою в смене чувств и представлений, и в этом отношении он напоминает Флобера и Достоевского. Когда умирает мадам Бовари, на

будущего растлителя несчастной дочери Годунова. Кажется, в этом заключается ложная сторона этой сцены». (В. Г. Белинский. Сочинения, т. III, стр. 450. Библиотека русских критиков, 1911 г.).

улице раздается циническая песня нищего. Достоевский, описывая смерть Свидригайлова, внезапно выводит городового-еврея, ломаным языком заявляющего ему, что здесь на улице нельзя стрелять; а о повесившемся Ставрогине сказано: «Гражданин Кантона Ури висел... за дверцей». Шакловитый, надругаясь над убитым им Иваном Хованским, поет «славу», а Варлаам и Мисаил, издеваясь над обреченными на казнь иезуитами, поют: «да вознесутся на древо благолепно». Как у Достоевского, у Мусоргского нередко «вдруг» появляются одно за другим чуть не все действующие лица: внезапно вбегает Марфа к Голицыну, и внезапен вход Шакловитого. Пышный в'езд Самозванца сменяется символическим выходом юродивого, оплакивающего Русь. Подобно тому, как в «Идиоте» роман завершается безумным сочетанием эротики и смерти — раскольник Рогожин и князь Мышкин в безумии сидят у трупа Настасьи Филипповны, — так и «Хованщина» завершается «любовным отпеванием» Андрея раскольницею Марфою. Детские сцены в палатах Бориса являются резким контрастным фоном для внутренней драмы преступника, воспоминания Бориса об убитом младенце ex abrupto сменяются «попинькой». Когда Марина бросается в об'ятия самозванца, иезуит, как Мефистофель у Гуно, хохочет за кулисами: «О, голубки мои, как вы милы, как нежны!».

Думаю, именно двуликость Мусоргского влекла его к переходным эпохам, к «трилогии трех революций», ибо в переходное время контрастность ярких характеров и острых ситуаций встречается особенно часто.

XXII.

Весьма ошибочна мысль, будто художник может изображать только такие чувствования, которые он подлинно пережил, с такою же силою и такого же именно качества, как и его герои. Наоборот, художник, как метко указывает Римский-Корсаков (См. «Воспомина-

ния» В. В. Ястребцева, прилож. к Р. Муз. Газете, 1916), есть именно натура крайне способная к воссозданию слабых эмоций. Шекспир не мог быть подлинно убийцей, фанатиком, скептиком, святым и т. д., но он мог и должен был переживать в слабой форме бесконечно разнообразные чувствования, которые он, вдохновляясь, воссоздает в виде сильных и ярких, но не взаправдашних, а фиктивных чувств, эстетически перевоплощаясь в изображаемого героя. Поэтому, когда Мусоргский говорит про себя, что в «Борисе он жил Борисом», Флобер — что он был в «Искушении св. Антония» Антонием, а Достоевский сближает себя с Фомою Опискиным [1]), то это надо понимать так, что они переживали эмоции жестокости, чувственности, раскаяния, но mutatis mutandis лишь в формах, отдаленно аналогичных переживаниям изображаемого лица, и в формах, большею частью весьма ослабленных. Между их чувствованиями и чувствованиями их героев может иногда существовать отношение подобия (Левин — Толстой), но большею частью имеется лишь отношение отдаленного символизма. Тем не менее, для эстетического постижения души героя всегда должно быть налицо лично пережитое, косвенно подобное изображаемому. В образовании фиктивных чувств художнику приходит на помощь комбинационная способность воображения.

Историческая интуиция художника осуществляется путем проекции наблюдений над современными типами и событиями mutatis mutandis в далекое прошлое. Тому изумительный пример имеется в творчестве Лермонтова — в создании «Купца Калашникова». «Мысль написать эту поэму, — пишет проф. Абрамович, — явилась у Лермонтова, как передают, под впечатлением действительного случая, имевшего место в Москве в дни

1) Достоевский. Сочинения, т. I, 1883 г., стр. 86, письмо к Майкову: «Этот герой мне несколько сродни».

студенчества поэта. У молодого замоскворецкого купца была жена-красавица, никуда не выходившая из дому, кроме церкви и родных, да и то не иначе, как в сопровождении старухи-няньки. Какой-то лихой гусар, тщетно добивавшийся знакомства с красавицей-купчихой, похитил ее на улице, когда она возвращалась от всенощной. Муж отомстил за поругание семьи и затем, арестованный, наложил на себя руки». (См. Полное Собрание Соч. М. Ю. Лермонтова, академ. изд. т. I, стр. LXXIX). Стремление искать «прошедшее в настоящем» при музыкальном воссоздании исторических событий замечается, хотя и в зачаточной форме, у далекого предшественника идей Мусоргского — Гретри. Вот что он пишет: «В бытность мою в Лионе я сочинял «Вильгельма Телля». Я пригласил к себе обедать полковника и несколько офицеров из швейцарского полка, находившегося в гарнизоне этого города. За дессертом я сообщил моим гостям, что, собираясь положить на музыку сюжет «Вильгельма Телля», их былого соотечественника, я прошу их напеть мне песни того времени и наиболее характерные напевы швейцарских горцев. Я прослушал многие из этих песен и, ничего не копируя сознательно, я достиг того, что моя голова настроилась, без сомнения, на надлежащий лад, ибо швейцарцы и музыканты равно одобряют мое произведение». (Этот лад или, вернее, этот аромат горного воздуха дал повод одной из дочерей композитора заметить: «Ta musique a toujours l'odeur du poème, celle-ci sentira le serpolet». См. интересную статью Bellaigue'a об «Essai sur la musique» Гретри. Revue des deux mondes, 1917, 1 Fevr. p. 676). Максимилиан Волошин в фельетоне в «Речи» за 1916 г. рассказывает, что Суриков при создавании картины «Казнь стрельцов» перенес в далекое прошлое свои личные впечатления детства... Выросши в Сибири, он в юности был свидетелем страшных картин казней и жестоких телесных наказаний.

Подобная же пройекция наблюдается и у Мусоргского. Современный помещик-самодур служит ему моделью для Ивана Хован-

ского, полицейский — для пристава в «Борисе» и т. д. «Сказнили неведущих и смятенных сила! а приказная изба все стоит, и сыск тот же, что и за приказом; только время не то: действительно и тайно статские мешают черноземy дыхать. Прошедшее в настоящем — вот моя задача». (С. 20).

Изучение источников и личный жизненный опыт, разумеется, играли огромную роль в этой комбинаторике фантазии. Мне думается, что Мусоргский, подобно Гоголю и Гойе, в творческом процессе созидания своих героев, нередко об'ективировал в их душу свою двуликость и свои недостатки: грубоватость, гордость, цинизм, вульгарность и наклонность к мучительству, хотя эти недостатки, особенно последний, таились в его душе на заднем плане, не в виде основных наклонностей, но в виде какого-то инородного элемента, навязчивых чувств и представлений, которые порой овладевали его душой [1]). В творческом процессе он клал их под увеличительное стекло или ставил перед искривленным зеркалом и создавал страшные и уродливые фигуры. Вот почему перед нами проходят сцены казней и пыток в «Саламбо», в «Борисе», в «Хованщине»; в «Пугачевщине»

---

[1]) Так, Шуман об'ективирует в «Nachtstücke» (первоначальное название «Leichenphantasie») начинающиеся приступы душевного расстройства в виде навязчивых представлений о смерти, погребальных процессиях, рыданиях, криках отчаяния (см. Геника, «Р. Шуман», etc. стр. 68). Гофман говорит о себе: «Мне кажется, что «интеллектуальные очищения» могут играть роль «кровопусканий». Его пугала, как и Шумана, возможность безумия, и Арвед Барин замечает по этому поводу: «Быть может, этой бизарной идее мы обязаны появлением в его рассказах многочисленных безумцев. Каждый безумец, которого он, по его собственному выражению, «пройицировал во внешний мир», был равнозначен интеллектуальному очищению» (см. = Arvède Barine: «Nevrosés», 1898, p. 28). Талантливая художница Поленова умерла, пораженная тяжелым душевным недугом. Ее последняя картина изображает молодую девушку, срывающую плоды в каком-то странном саду с цветами и плодами, имеющими сказочный вид. Сзади на нее собирается броситься невидимое ею отвратительное чудовище — кошмарное предчувствие безумия.

Мусоргский также хотел изобразить подобную сцену[1]); пьяницам отведено почетное место в «Борисе» (бродяги), в «Хованщине» (стрельцы), в «Сорочинской Ярмарке» и т. п. Подобный же процесс об'ективации злого начала художником в его произведение мы, повидимому, наблюдаем у Скрябина в 5-й «порочной» сонате. С этим, я думаю, связаны у Мусоргского и Достоевского общие интересы к миру падших и к невинным детям, в последнем случае играет роль живость собственных детских воспоминаний и контрастность детской цельности и чистоты с тою раздвоенностью и «утрацией» в психическом складе, которые оба великих художника мучительно ощущали в себе, ища в творчестве катарзиса души.

XXIII.

Любовь к марионеткам[2]) характерна для примитивных форм искусства, но встречается и в эпохи полной духовной зрелости. Уличный Петрушка — прототип Фауста и Дон-Жуана; с другой стороны, увлечение кукольными представлениями — черта характерная, как выражение известной макаберности юмора. Увлечение марионеткой в последнем случае есть выражение известной меланхолической упадочной деперсонали-

---

[1]) «Мусоргский думал основаться до некоторой степени на «Капитанской Дочке», но потом прибавил в свое создание также и много других новых элементов. В одном из актов оперы должна была явиться на театре та самая сцена, которую представил Перов: Пугачев на крыльце, окруженный товарищами, помощниками и целой толпой, дикой, разнузданной вольницы, азиатской и русской, и тут же рядом отец Герасим (по Пушкину), стоящий с крестом в руках в бедной деревенской ризе и, быть может, тоже, как и у Перова, босоногий и весь дрожащий от ужаса; тут же еще беспощадные мясники людские, лютые, неумолимые, с топорами в руках» (см. «Русская Старина», т. 38, 1883 г. В. В. Стасов: «Перов и Мусоргский»).

[2]) См. статью Ю. Слонимской: «Аполлон», 1915 г. «Марионетка».

зации [1]). Еще в древности марионетки, повидимому, являлись напоминанием о тщете человеческой жизни. Престарелый, утомленный жизнью Платон писал в своем последнем произведении следующее: «Каждый из нас, живущих, представляет божественное чудо, созданное богами или как их игрушка, или по какой-либо более серьезной причине, — ибо даже и этого мы не знаем, — знаем только то, что страсти — точно проведенные внутри нас веревки или нити — тянут нас в противоположные стороны и влекут к противоположным поступкам, на чем и основано различие между добродетелью и пороком. Разум велит нам следовать всегда одной из влекущих нитей, никогда не оставлять ее и противодействовать всем остальным. Это — золотая и священная нить разума, называемая общим законом государства. Другие нити — железные и тугие. Эта нить тонкая и золотая. Нужно подчинить все нити совершенному направлению нити закона, ибо разум прекрасен, но тих и кроток, надо помогать ему для того, чтобы золотая нить управляла всеми другими». (Νόμοι, A, 644).

Увлечение кукольным искусством может быть не только у духовных младенцев, но и у мучимых taedium vitae взрослых. На заре музыкального искусства марионеточные оперы писал Гайдн, а на закате куклы пленяют глубокого меланхолика — Чайковского («Щелкунчик») и скорбного Мусоргского. Ведь «Раек» — это род кукольной сатиры на музыкантов, где раешник показывает их подвижные карикатурные фигурки: бегущего в при-

---

[1]) Весьма любопытно, что Шуман писал свой очаровательный бал (т.-е. «Карнавал») «в угнетенном настроении». Недаром он позднее, при сочинении «Симфонических этюдов», писал: «...этот свет с людьми — что он? — огромный погост развеянных грёз, сад с кипарисами и плакучими ивами, немой балаган с плачущими фигурами! О, Боже, ведь, таков свет!» (См. интересную книгу Геника: «Шуман и его фортепианное творчество», стр. 84-я), Равным образом, и «Щелкунчик» сочинялся Чайковским в состоянии глубокой психической подавленности, ради самозабвения.

прыжку Фифа, заморенного цукунфтиста на тевтонском буцефале и т. д., вплоть до картонной богини Эвтерпы, рассыпающей музыкантам сусальное золото (В. Кн. Елена Павловна). «Картинки с выставки Гартманна» представляют тоже род марионеток, где перед зрителем проходят: гном, Гольденберг и Шмуль, трубадур и т. д., и где среди забавных и веселых изображений, как memento mori, разверзаются катакомбы с светящимися черепами и тенью Гартманна, памяти которого посвящена вся эта марионеточная фантасмагория. «Картинки» и «Раек» несомненно навеяны «Карнавалом» Шумана и Гофманом, который вдохновил и Чайковского[1]).

Мы видим, таким образом, что Мусоргский, который довольно равнодушен к изображению живой (нечеловеческой) природы, забавляется живописанием nature morte и, как гениальный невропат, оживлением неодушевленных кукол.

Итак, все интересы Мусоргского сосредоточивались, главным образом, на человеке; по отношению к природе он стоит на противоположном полюсе по сравнению с Гете. Поклонник столь ненавистной для Гете, «ужасной» материалистической книги Гольбаха, он помимо людей равнодушен к жизни остального Космоса. Для него:

Без любви к Виновнику творенья,
Как часы, неоживлен и сир,
Рабски лишь закону тяготенья,
Обезбожен, служит мир. (Шиллер).

---

1) В сцене галлюцинаций Бориса, Мусоргский вводит следующий эффект. Начинают бить куранты с движущимися марионетками. Их движения в полумраке создают point de repère для галлюцинации. Странные звуки, связанные с движениями бездушных марионеток, во время душевных мук живого человека создают впечатление острой жути. Трифонов в своей статье о Мусоргском (Вест. Евр. 1893) напрасно осуждает здесь отступление Мусоргского от Пушкина. Аналогичный эффект со слуховой галлюцинацией имеется у Кюи в великолепной «сцене у Черного Камня», где Ратклифф слышит голоса и смех ведьм на фоне боя часов и свиста ветра.

XXIV.

Письма Мусоргского представляют большой психологический интерес. В них, между прочим, ярко проявляется в шуточной форме его полиперсонализм, его многоликость. В стиле писем к Балакиреву еще не видно этой особенности; в письмах же к Стасову мы встречаем, кроме обыкновенной речи интеллигента 70-х годов, во-первых, подражание стилю тех дьяков и приказных, которых Мусоргский изображал в «Борисе» и «Хованщине», при чем замечается какая-то нарочитая сгущенность псевдо-славянизмов[1]). Так, он пишет об ариозо «Бориса»: «Зело любезно есть преступное сие ариозо и в ухо тычет довольно занятно, а словеса оного ариозо мною состряпаны суть. Понеже противно и докучливо зреть и слышать скрежет зубовный преступника, то вслед за оным врывается толпища малая мамок» и т. д. Во-вторых, шуточное подражание книжному языку XVIII в. с различными «Питербурх», «абордирую той тезой», «фузеи», «суперстиция», «эпистолия». Если очаровательный юмор Бородина напоминает по стилю письма Пушкина к жене, юмор Римского в его письмах напоминает Гоголя, юмор Чайковского — Чехова, то юмор Мусоргского в письмах к Стасову напоминает по языку, отчасти, местами, Достоевского[2]) и некоторых его героев — Лебядкина, Фердыщенко, — есть порой что-то, с одной стороны, шутовское, с другой, — макаберное в преувеличениях Мусоргского: «Отѣль-дѣ-Франсъ, въ эту самую секунтую, Анда-айда,

---

[1]) Именно такая наперченность стиля характерными словечками есть то, что Достоевский называет эссенциальностью слога, которая выдает в современном интеллигенте ряженого, надевшего маску поповича или под'ячего. (См. статью: «Ряженый», Дневн. Писателя, т. X, стр. 239, изд. 1906 г.).

[2]) Но отнюдь, не в письмах последнего.

Прахова-прахъ его, насѣкомства [1]), Марьевъ Алексѣевенъ, миньонитъ, Drigabier (вместо Brigadier), трахтеръ, графъ Арсентій Аркадьевъ сынъ, Дубинштейнъ, Тупинштейнъ, фротопіанный концертъ, антипатичное (я хотелъ сказать античное) искусство грековъ».

Сообщение Мусоргского: «Пишу об опере «Фаминцын», сочиненной Сарданапалом в тот момент, как он пал» — есть подражание вольное (или невольное?) анекдоту о дьяконе, который заплетающимся языком повествовал о том, как «самовар-то кипит, поп-то летает, а голуби на гитаре играют».

О макаберной стороне этого юмора речь будет ниже. Иногда, по привычке юности, Мусоргский вставляет в речь французские слова: Bien entendu, fouchtra (breton)..., bydlo, la télegue (la télegue не написано, но так, между нами!); passez-moi ça, dans les plus hauts rangs; la machine est parfaitement solide! Allez toujours, vous allez bien!.. Enfants gâtés! Par parenthèse! По словам Бородина, Мусоргский в бытность свою в Преображенском полку любил пересыпать речь французскими фразами, а доктор В. Бертенсон замечает, что при сильном опьянении он говорил т о л ь к о по-французски.

Итак, Мусоргский любил выступать в письмах, ради шутки, р я ж е н ы м. Перед нами ч е т ы р е маски: дьяка XVII в., книжника XVIII в., современного блестящего гвардейского офицера и опустившегося завсегдатая из Малого Ярославца. Но подбные «утрации», по собственному выражению Мусоргского, не мешают ему в письмах все же нередко оставаться самим собой, — он сбрасывает личины и начинает говорить необыкновенно живым, ярким, оригинальным языком, его образы выпуклы, сравнения блестящи, остроты полны чарующего юмора, стиль нервный, порывистый, конвульсивно сжатый, так

---

[1]) Вспомните у Достоевского:

Жил на свете таракан,
Таракан от детства,
И потом попал в стакан,
Полный м у х о е д с т в а.

что иногда мысль не совсем ясна [1]). Контрасты чувств резки, особенно симпатии и антипатии, иногда к тому же человеку — odi et amo — Дубинштейн и милый Рубин, Корсинька и гробокопатель, симфонический поп; даже со Стасовым Мусоргский был, по его собственным словам, когда его «душила злоба», отвратительно груб, хотя письма его дышат нежной любовью к славному Généralissimé.

Любя надевать маски, Мусоргский и друзей, и врагов своих наделяет кличками, то карикатурно искажая их имя по созвучию, то подчеркивая в них какую-нибудь внешнюю особенность. Флакон — Щербачев, потому что он любил душиться тонкими духами; Садык-паша — П. И. Чайковский, потому что польский эмигрант Чайковский носил это имя; Тетушка-Алена — великая княгиня Елена Павловна — в пику ее аристократическому происхождению; Даргопех — Даргомыжский; Généralissimé — Стасов; Лодыжка — Лодыженский; Корсиканск-ий адмирал — Римский-Корсаков; Квей — Кюи; Wölflflflfl... и т. д. до бесконечности, вместо Wölfl; аз-одуванчик, Мусорянин, Мусор, вместо Мусоргский. Мейера он обозначает следующим образом: Александер-Готфрид-Гейнрих-Карл-Макс-Франц-Отто-Ганс-Фридрих фон-Мейер. Речь его в письмах до того жива и стремительна, что мимика, интонация и даже жесты как-то невольно навязываются воображению читателя. Эмотивность нередко находит себе выражение в междометиях и восклицаниях: «Vade retro, Satana! Diavolo, Diavolo! Шик! Восторг и присно восторг! О, паша (о Чайковском)! О, Ocean, о лужа (о Рубинштейне)! Жутко! Страшно! Basta (Ха-ха-ха!)! Гм!

---

[1]) Римский-Корсаков и Кюи отмечают у Мусоргского и в живой речи темный и запутанный способ выражаться, — черта, усилившаяся в эпоху 1871—1881 г.г., а к этому времени как раз и относится переписка со Стасовым. Письма к Балакиреву, относящиеся к более раннему времени, резко отличаются от писем к Стасову большею простотою языка.

Heil dir im Siegeskranz, o, Calomel mit Eulapa vermischt! Ах, вы, чучелы! О, как я измучен!».

В юморе, шарже и гротеске писем Мусоргского есть также нечто общее со стилем писем и фельетонов Берлиоза, с его наклонностью к мистификациям и пародиям, иногда блестящим, но нередко столь же сомнительного вкуса, как и у Мусоргского. Так, он прилаживает текст «Жидовки» к музыке «Maître Corbeau», высмеивает произношение Керубини (Larossefoucault) и т. д.

Мусоргский и в жизни любил порою «чудить», по выражению Римского-Корсакова, позировать, рисоваться, делать театральные жесты. Так, на репетиции сцены из «Бориса Годунова» (1878 г.) он «многозначительно прислушивался к играемому, большею частью восхищаясь исполнением отдельных инструментов, часто в самых обыкновенных и безразличных музыкальных фразах, то задумчиво опуская голову, то горделиво поднимая ее и встряхивая волосами, то приподнимая руку с театральным жестом, который он часто делывал и прежде. Когда в конце сцены ударил тамтам пианиссимо, то Мусоргский отвесил ему глубокий и почтительный поклон, скрестив руки на груди». Мусоргский любил то, что англичане называют «practical jokes», шутки, даже когда он был страдающим лицом. Профессор С. Я. Терешин, знавший в юности близко одного из наиболее интимных друзей композитора — Николая Константиновича Ларина, рассказывает, что однажды Ларин с Мусоргским и еще двумя друзьями зимою ехали в карете с музыкальной вечеринки. Было уже 4 часа утра. На пути Мусоргский и Ларин крупно повздорили. Тогда вдруг Ларин остановил карету, вышел на Семеновский плац, мимо которого они проезжали, и, торжественно подняв кверху руку, возгласил перед пустою площадью: «Об'являю всенародно, что Мусоргский подлец!» Эта внезапная «шутка» так развеселила Мусоргского, что гнев его мгновенно прошел.

XXV.

Мусоргский горячо любил русский народ, и не только как искатель тончайших черт в народе для художественного воспроизведения, но как человек, принимающий к сердцу горе человеческих масс. «Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью,—мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашеный и без сусального. И какое страшное (воистину) богатство народной речи для музыкального типа, пока не всю Русию исколовратили чугунки! Какая неистощимая (п о к а опять-таки) руда для хватки всего н а с т о я щ е г о жизнь русского народа! Только ковырни, напляшешься, если ты истинный художник». (Письмо к И. Е. Репину, 13 июня 1875 г., Русск. Муз. Г., 1911 г. № 50-й). Одно время перед ним, повидимому, даже мелькала мысль п о й т и в народ, «опроститься» по примеру с о ц и а л и с т о в-народников и Толстого: «А что, если Мусорянин да грянет по Руси-Матушке! Ковырять чернозем не впервые стать, да ковырять не по удобренному, а в сырье хочется; н е п о з н а к о м и т ь с я с народом, а п о б р а т а т ь с я жаждется; страшно, а хорошо». (С. 19). Но при большой любви к народу, Мусоргский не обнаруживает особенной силы в е р ы в российский прогресс. «У ш л и в п е р е д. Врешь, т а м ж е. Бумага, книга ушли, а мы там же. Пока народ не может проверить воочию, что из него стряпают, пока не захочет с а м, чтобы то или то с ним с о с т р я п а л о с ь — т а м ж е. Всякие благодетели горазды прославиться, документами закрепить препрославление, а народ стонет, а чтобы не стонать, лихо упивается и пуще стонет, — т а м ж е». (С. 20).

О русском д у х о в е н с т в е он невысокого мнения. По поводу изображенного им избиения в церкви попом поповича в романсе «Семинарист», он пишет: «Чуть не каждый день попы перед Престолом Всевышнего избивают диаконов (и наоборот) крестами, священною чашею и, одухотворяясь, беззастенчиво в'езжают один другому

в волостное, — это ли не беса искушение?» (С. 5). Столь же отрицательные выводы он делает относительно помещиков, поражающих его своею грубостью и ограниченностью. «И что у нас за помещики! Что за плантаторы! Я, многогрешный, вращаюсь в оной вышеописанной ретирадной атмосфере. Ретирадная атмосфера редко затрагивает инстинкт изящного. Думаешь только о том, как бы не провонять или не задохнуться, где тут думать о музыке!» (22 июня 1863 г. Письмо к Кюи).

Главный недостаток русского народа Мусоргский видит в его пассивности. Образ «Спящей Княжны», которым Бородин охарактеризовал Русь, княжны, сон которой неизвестно когда прекратится («И никто не знает, скоро ль час настанет пробужденья»), ему ненавистен, и он награждает за текст этого романса Бородина эпитетом «сонного лешего». Столь прославленное Достоевским «терпение» русского народа представляется ему чем-то презренным. Свой протест против угнетателей народа Мусоргский воплощает в жизнь в художественных формах. При изображении народных масс у него преобладают картины жестокости, грубости, пьянства и глупости. Его темный темперамент побуждает его направлять внимание преимущественно на эту сторону, за исключениями редкими, указанными мною выше.

XXVI.

Каково было общее мировоззрение Мусоргского, его отношение к человеческой жизни? Смешно говорить о философских воззрениях художника, который никогда не занимался разработкой подобных вопросов систематически[1]). Тем не менее, Мусоргский,

---

[1]) Эту дурную манеру навязывать музыкантам сознательное стремление «проводить» в их музыке известные «бездонно-глубокомысленные» философические идеи наши модернистические критики заимствовали у некоторых ограниченных немецких вагнеристов и российских «теософов», впадая в смешную рационализацию искусства.

как несомненно умный и широко просвещенный человек, имел некоторую определенную точку зрения на мир и человека. Его линия духовного развития до некоторой степени противоположна Достоевскому: от экзальтированной религиозности к скепсису. В ранней юности он был мечтательно настроен и верил в бессмертие души, увлекаясь Лафатером: «Теперь на досуге я перевожу письма Лафатера о состоянии души после смерти, вещь очень интересная, да меня всегда влекло в мечтательный мир». (Б. 10, 1858 г. — Мусоргскому 19 лет). В этот период увлечения религиозными идеями, Мусоргский особенно интересуется почерпнутой у Лафатера мыслью о возможности того, что допускали Шопенгауэр, Гартманн, Майерс, Аксаков, и что в широком смысле слова называется телепатией, ясновидением, явлением прижизненных призраков (the phantasms of living) и т. п. «Насчет состояния души он (Лафатер) говорит, что душа усопшего человека, способного к ясновидению, сообщает свои мысли, которые, будучи переданы оставленному его душою на земле другу, дают последнему понятие о ее нахождении после смерти. Заметьте, какое соотношение душ, впрочем, все это, я думаю, прочтете, когда я переведу: оно очень интересно». В связи с этим сообщением находятся и замечания Мусоргского о «мистицизме», который овладел им во время болезни (1856 год), и от которого он окончательно-де отделался. Слово мистицизм, повидимому, здесь более означает экзальтированную религиозность, чем мистицизм. Был ли Мусоргский мистической натурой, переживал ли он то, что называется вселенским чувством, мистическим восприятием, чувством «слияния» с Богом или миром? На это трудно ответить положительно. Только одно сообщение указывает, что Мусоргскому были знакомы мучительно-блаженные грезы, напоминающие экстазы Кириллова по своему чувственному материалу, но лишенные идейного религиозного содержания. Эту разницу между экстазом вообще и мистическим экстазом лучше всего можно пояснить, сопоставив приводи-

мое ниже место из писем Мусоргского с одним замечательным описанием экстаза у Мопассана. Подобно Мусоргскому, Мопассан сильно страдал (у него были головные боли), слух его подвергался продолжительному действию звуковых раздражений (шум воды); как у Гофмана[1]) и Мусоргского, и у него получался при засыпании шум в ушах; и, я думаю, именно это внутрителесное раздражение (прилив крови к слуховым центрам), создававшее монотонное слуховое ощущение, и вызывало во всех трех случаях своим гипнотизирующим действием род экстаза. Как и Мусоргский, Мопассан испытывал сладко-страдательное состояние. Головная боль начинала стихать, затем прекращалась, и еще до ее прекращения наступало состояние блаженного самочувствия. Но затем он указывает, что это не были просто грезы, подобные тем, какие вызывает гашиш, — он уже не спал, он почувствовал необыкновенное просветление мысли — «une acuité prodigieuse du raisonnement». Ему казалось,, что он вкусил от древа познания: «Моя голова сделалась ареной борьбы идей. Я был Высшим Существом, вооруженным несокрушимой силой мысли (d'une intelligence invincible) и я испытывал громадное наслаждение (une jouissance prodigieuse) от сознания моей мощи». («Sur l'eau», p. 135—137). Здесь отмечается главный признак мистического экстаза — слияние с Богом и проистекающее отсюда чувство мощи. Весьма возможно, однако, что переживания Мусоргского и Мопассана суть стадии в развитии того же душевного явления. «Странное впечатление произвел на меня балет (Пуни), я был больной в нем; возвратясь, я лег соснуть, грезы были самые мучительные, но до такой

[1]) Аналогичный пример влияния слышанной музыки у нервных натур на сновидения и грезы можно указать у Гофмана, который, как и Мусоргский, описывает пример состояния, родственного экстазу. «В состоянии грез, предшествующих сну, — пишет он, — и в особенности после того, как я наслушался много музыки, во мне происходило смешение цветов, звуков и запахов. Казалось, будто все эти ощущения вместе исходили из одного луча, дабы породить удивительную гармонию».

степени сладко-страдательные, что в этом положении легко бы умирать. Это было заключение, к счастью, моих страданий». (Б. 26). Здесь описывается конец тех страданий, в которых играла роль циническая мысль о Божестве. Если в Мусоргском были моменты мистики, то они связываются с демонической, темной стороной его души, и, я думаю, не случайность, что его первым значительным произведением была сцена из драмы Мендена «Ведьмы», кончающаяся богослужением сатане — славою шабашу, вот она — циническая мысль о божестве, об'ективированная в подходящий художественный образ! «Ведьмы», впоследствии переработанные в «Ночь на Лысой Горе», быть может, были навеяны шабашом из «Жизни Артиста» Берлиоза, но я думаю, что Мусоргский дает нам отображение глубоко суб'ективных состояний, — пейзаж души. Когда Балакирев не одобрил «Ведьм», Мусоргский весьма огорчился этим и писал ему: «Я считал, считаю и не перестану считать эту вещь порядочной и такой именно, в которой я после несамостоятельных мелочей впервые выступил самостоятельно в крупной вещи... Я не изменил ничего в об'еме, плане и обработке, тесно связанных с содержанием картин и выполненных искренно, без притворства и подражаний. Каждый автор помнит настроение, при котором сложилось его произведение, и это чувство или воспоминание былого настроения много поддерживает его личный критериум». (Б. 58). Таким образом, повидимому, в глазах Мусоргского это произведение не есть бутафорское подражание романтической дьявольской фантастике, но искреннее проявление личных чувств и настроений в подходящем сюжете.

Весьма любопытно, что Римский-Корсаков описывает в своей «Летописи» (стр. 33) подобные же переживания, такую же циническую мысль о Божестве в отрочестве и болезненный, хотя и не столь патологический, кризис со-

мнений с навязчивыми идеями, много позднее, в 1892 г.: «Выросши в глубоко-религиозной семье, я, тем не менее, почему-то с детства был довольно равнодушен к молитве. Молясь ежедневно поутру и на ночь и ходя в церковь, я это делал только потому, что родители мои этого требовали. Странное дело! Будучи отроком и стоя на молитве, я рисковал иногда произносить богохульства, как бы из желания испытать, накажет ли меня за это Господь Бог. Он не наказывал меня, и сомнения западали в мою душу, а иногда наступало раскаяние и самоосуждение за свой глупый поступок, но, сколько помнится, не глубокое и не сильное. Я полагаю, что подобные выходки следует отнести к разряду так называемых навязчивых идей»[1]). Много позднее, как раз перед возникновением кризиса сомнений и появления навязчивых идей, в зрелом возрасте, Римский сочинил «Младу», где третье действие, живописуя раздвоение духа между добрым и злым началами, отображает на художественной форме личные переживания. Быть может, злые демонические силы, чары Клеопатры и тень Млады, охраняющая от них Яромира, суть лишь поэтические символы для контрастных ассоциаций чувств, влечений и образов в душе художника. Замечательно, что тема Чернобога есть как бы отражение в кривом зеркале темы Яромира. Перед нами два лика единой индивидуальности художника. Подобным же образом у Берлиоза в симфонии «Жизнь Ар-

---

[1]) Пьер Жане относит такие явления к одержимости в форме насильственных идей кощунственного характера. «Дурно говорить о божественных вещах, о чорте во время молитвы, оскорблять Бога, вместо того, чтобы молиться, дурным и грубым образом выражать ненависть к Богу, возмущаться против него и проклинать его, говорить богохульные слова при всякой мысли о религии: «Бог — свинья» и прочее, — такие слова повторяет множество больных». («Неврозы», 1915, стр. 13). Такие же описания дает Sollier: «Le doute», 1909 г. Подобное же явление описывает и Достоевский в знаменитом разговоре Раскольникова с Свидригайловым, где идея бессмертия души, вечности сближается с образом отвратительной, грязной избушки с пауками.

тиста», имеющей глубоко суб'ективную подкладку, отображающую любовные мечты и страдания Берлиоза, тема любви из первой части появляется в уродливой форме, с бесстыдными взвизгиваниями в адском шабаше в финале. Возможность влияния Берлиоза на Римского-Корсакова именно в использовании подобного приема не ослабляет правдоподобности сделанного мною предположения.

Таким образом, с 20-ти лет Мусоргский, подобно Берлиозу, является, как человек, скептиком в религиозных вопросах. Исключалась ли этим возможность понимать сердцем и изображать религиозное переживание других? На это мы находим глубоко верный ответ у Римского-Корсакова. «Вероятно, во всем мире, не найдется человека, более меня неверующего во все сверхестественное, призрачное, фантастическое или загробное, и, однако, как художник, я именно это и люблю больше всего. А обряд, что может быть несноснее обряда? Я себя считаю положительно как-то стесненным, как бы разыгрывающим какую-то никому ненужную комедию, когда присутствую при совершении его, будь это даже похороны. И, однако, мало ли обрядов я сам с такой любовью изображал в музыке!» (См. «Воспоминания» В. В. Ястребцева). Я думаю, что холодный догматик абсолютного неверия в религиозные ценности жизни, в самом широком смысле слова, в ценности истины, добра и красоты, т.-е. человек, которому пафос жизни совершенно чужд, едва ли мог бы быть изобразителем религиозных явлений, так же, как и фанатический догматик веры был бы в каждом шаге связан метафизическими и каноническими рамками в своем творчестве. Римский-Корсаков не отвергает наличности в художнике «мистического штриха», но в ослабленной форме, рядом с ним допуская и скепсис по отношению к тем суб'ективным антропоморфическим образам, в которые отливается религиозный идеал. Я думаю, что у Мусоргского было именно такое сочетание способ-

ности понимать и художественно сопереживать чужую религиозность с большой дозой личного скепсиса [1]).

XXVII.

Весьма любопытно сопоставить отношение к народным религиозным представлениям у Мусоргского и Достоевского. Ценя народную мистику за ее человечески-значительные черты, Мусоргский относился к образам народной религиозной фантазии, как свободный художник, обязанный лишь вчувствоваться в эти представления, а не верить в их подлинную об'ективную реальность (одним словом, стать по ту сторону реального и нереального, когда «этим милым заблужденьям и веришь, и не веришь ты»). Достоевский, которому так же невозможно, как и Мусоргскому, верить в хвост чорта или вещественный адский огонь, тем не менее, готов иногда требовать от художника полного отожествления с религиозными верованиями народа, и его шокирует легкий оттенок шаржа во «Власе» Некрасова, где описываются эсхатологические видения Власа — эфиопы видом черные, тигр шестикрылат и т. д. (Достоевский, «Дневн. Писателя», 1873 г. V; Некрасов, «Влас», X, 485 с., изд. 1906 г.). Между тем, Мусоргский, живописно изображающий Белиала и легионы бесов (в сцене Досифея и Сусанны), приведя в письме к Стасову подобную же картину конца света, появление Теута и Гордада и всяких бесов (из князя Мышецкого), добавляет по поводу этой «жемчужины»: «и картинно, и мистично, и карикатура на историю восхитительная» [2]). В своем собственном творчестве Достоевский, к

[1]) Дм. Вас. Стасов рассказывал мне, что, однажды, когда Балакирев сильно захворал, возник вопрос о приглашении священника. Мусоргский отклонил это предложение, сказав: «Мы не видим в этом необходимости». «Мы» — т.-е. он и Балакирев. Религиозный переворот в Балакиреве произошел позднее.

[2]) На-днях нырнул в самую глыбь и обрел следующую жемчужину (раскольничий скит, повествование Мышецкого):

«Послана бысть к немцам целая тьма демонов, да учат противленье чинить, да не имут соединения, ни послушания; а поиде к ним Теут с

счастью, очень часто забывал об этом назойливом доктринерстве.

Если не смотреть на оперу, как на занятную «Вамнуку» (а Мусоргский более, чем кто-нибудь, видел в опере высокую форму художественного творчества), то в ней, как и вообще в поэтическом творчестве, необходимо различать два типа — форму фантастическую, легендарную, сказочную и форму реальную. Фантастика на своем месте весьма важный элемент в искусстве. «Лоэнгрин» и «Мейстерзингеры», «Китеж» и «Псковитянка» одинаково важные и значительные создания. Но смешение этих двух планов творчества совершенно нестерпимо, и если Пушкин и Толстой дают описания «вещих снов» («Капитанская Дочка», «Борис Годунов», «Анна Каренина»), то нигде не преступают границ правдоподобия. Если бы Анна Каренина безошибочно видела во сне три раза подряд номер выигрышного билета, дающего 200,000 рублей, то великий роман попал бы на одну линию с очаровательным «анекдотом», именуемым «Пиковой Дамой». Точно так же Мусоргский и Достоевский отводят место — первый в «Хованщине», второй в «Братьях Карамазовых» — якобы ясновидению. «Колдовка» Марфа, общаясь с темным миром «владык земли», предрекает Голицыну опалу и заточение, великую страду-печаль. Старец Зосима своим загадочным земным

полком демонским и научаше их развращения сеяти, от него же, от Теута учение приняше, рекомы Теутоны — зело убо проклятым учением мудры мнятся быти. Такожде и к ним Луципер посла тьму — зовити и приводити во многая любострастие, а паче в гордость и пианство, в прохлады и танцы. Подосла и баб проклятых — ведунью ведьму, ворожейку и гадку: тако возлеже Бахус и Гордад и всю полунощную страну одоле с товарищи». (С этим тесная связь небесных и воздушных явлений: гроза в январе и солнце гибло). «И егда уготовали царство свое, посла Луципер некоего мужа (его же имя никто же весть); и рекл сей родительнице: «хощу целовать великого в утробе твоей, и егда целова, рекл: «Великий (53 сажени высота) владети будеши великим костылем», и ту гроза разразилася над Москвою, бе же день 6-й января, и солнце гибло. Тако, братие, дух лукавый, лобызанием адовым из утробы изведе... и той антихрист».

поклоном Дмитрию Карамазову как бы тоже предрекает Мите великую «страду-печаль», которая ему мерещится в смутной интуиции будущего. Но в обоих случаях, как ни поразительно совпадение действительности с догадкой, автор не спекулирует на мистицизме и суеверии читателя. Можно было бы привести в качестве примера, противоречащего сказанному, «Каменного Гостя», и когда-то Белинский писал по этому поводу, что сверхестественное вмешательство Командора производит «неприятный эффект», ибо-де «в наш век статуй не боятся». Но он сам же указывает, что Пушкин, при сочинении драмы, имел в виду легенду о Дон-Жуане, и, следовательно, в план произведения входила и возможность фантастической развязки. У Даргомыжского же гениально передан человеческий ужас перед потусторонним, в связи с призраком Командора, являющимся в конце трагедии, который представляет как бы переход из нашего мира в какое-то другое «измерение», и музыка убеждает нас не в реальности этого мира, но в реальности веры в его реальность у суеверных людей, и заражает нас фиктивным, эстетическим подобием изображенных чувств. У Мусоргского подобным фантастическим образом, символически выражающим печальную тайну прекращения жизни, является Смерть. Этот образ для него лишь опорный пункт, чтобы усилить для слушателя те несказанные внутренние мучительные предчувствия, которые терзают сознание умирающего, и которые так ярко воплотил он в своей музыке.

XXVIII.

Лишенная гармоничности и цельности неподлинная мистика, скорее ее несовершенный аналог,—я говорю о мучительно-сладких грезах,—нашла себе у Мусоргского художественное воплощение в «Серенаде». В 1862 г. он уже с увлечением читает Гольбаха («Système de la nature»), позднее, в 1871 г.—

Дарвина и проникается материалистическими взглядами на бессмертие души: «Я читаю очень интересную вещь относительно природы вообще и человеческой в особенности. Книга эта носит название: «De la philosophie de la nature» и приятна тем, что не пахнет философской замкнутостью, которая впускает в свой круг только знакомых с терминами и догмами разных философских шаек. Книгу эту писал человек, излагающий свои мысли свободно, светло и с большим знанием дела. После первой революции книга была приговорена во Франции (смердящей тупостью католиков и деспотов, диктаторов и президентов) к аутодафе. О Франция! О республиканцы! Как и водится, большая часть экземпляров спасена раньше исполнения дурацкого приговора». (Б. 49). Таким образом, потеря первоначальной веры у Мусоргского не связана с именем модного Бюхнера, он переживает изменение своих религиозных взглядов, подобно Достоевскому в его молодости, при изучении французской философии просвещения. На Мусоргского, кроме Гольбаха, сильно повлиял Дарвин и современное естествознание, как и на Берлиоза, изучавшего в юности Кабаниса и медицину.

Взгляды Мусоргского на жизнь, на человека, на судьбу человечества и на смерть, тем не менее, пессимистичны; его религиозность — «религиозность больной души», по выражению Джэмса. Для Мусоргского природа не космос, любовно принимающий умирающего в свое бесконечное, таинственное лоно. Он не мог понимать смерть, как блаженную эвтаназию, подобно пантеисту Р.-Корсакову [1]), и идея истори-

---

[1]) «Смерти я не боюсь, хотя расставаться с жизнью всегда жалко. Но смерть сама по себе есть удивительно прекрасная вещь (курсив мой, И. Л.). Стоит только подумать, что может быть ужаснее вечной жизни, и на каком возрасте следует застрять для этой вечной жизни. Все будут умирать, а я буду жить, — да это ужасно. А если никто не будет умирать, и все будут вечно жить, так ведь это станет похоже на рай земной или на царствие небесное. Боже, какая неинтересная скука! Для чего же тогда жить? Чтобы не развиваться, стоять

ческого бессмертия не удовлетворяла его. Равным образом, основанный на вере, христианский спиритуализм Чайковского[1]) был бы для Мусоргского неприемлемым взглядом. Душа Мусоргского—арена вечной борьбы Бога с дьяволом, и он готов, подобно Ивану Карамазову, почтительно возвратить свой билет на право жизни Господу Богу обратно. Его душа вечно направлена на помыслы о смерти, не своей только, но и людской вообще. По поводу смерти Гартманна он пишет: «Нет и не может быть покоя, нет и не может быть утешения, это дрябло. Если природа только кокетничает с человеком, имею честь с нею познакомиться, как с кокеткою, т.-е. поменьше доверять ей и зорко следить, если подчас так увлечет, что небо в овчинку покажется, или по-гусарски кинуться в омут и захлебнуться на смерть,

---

на месте? Рождение и развитие нельзя себе представлять без умиранья, а чего нельзя себе представить, того и не надо. А как хорошо, что нет будущей загробной жизни (я верю в то, что ее нет)! Каково было бы смотреть оттуда, как то, над чем трудился и что любил, умирает или забывается, или, если и не умирает, то рассасывается и испаряется. Любил я, положим, Глинку, и вот пришло время, когда Глинку забыли, и он стал никому не нужен. И какая справедливая эта смерть, этот абсолютный ноль. Ни наград, ни мщения! Да, это лучший акт милосердия Божия. Ну, а пока живется, надо жить и жизнь любить, и я ее люблю и умирать не желаю, и нахожу, что все устроено наилучшим образом, ибо как только я своим малым умом начну обдумывать и проектировать переделки, так ничего и не выходит». (13 июня, 1905).

[1]) Жалуясь на утрату веры в церковные догматы, отказываясь понять личное бессмертие, склоняясь умом скорее к пантеизму и не видя никакой привлекательности в монотонности вечного блаженства, Чайковский тем не менее заключает все эти соображения следующими словами: «В результате всех моих рассуждений я пришел к выводу, что вечной жизни нет. Но убеждение — одно, а чувство и инстинкт — другое. Отрицая вечную жизнь, я вместе с тем с негодованием отвергаю чудовищную мысль, что никогда, никогда не увижу нескольких дорогих покойников. Я, несмотря на победоносную силу моих убеждений, никогда не помирюсь с мыслью, что моя мать, которую я так любил, и которая была таким прекрасным человеком, исчезла навсегда, и что уже никогда мне не придется сказать ей, что и после 23 лет разлуки я все так же люблю ее». (Жизнь П. И. Чайковского, т. II, стр. 51—52).

по насладиться — чем? Рыхлою, холодно-потною землею, что ли, которая уже не кокетлива, а искренно принимает в свои мерзкие об'ятья всякого царя природы, кто бы он ни был, словно старая раскисшая баба, которой всяк хорош, потому что выбора нет». (С. 57—58). Берлиоз, который в пессимизме и скепсисе сходится с Мусоргским, года за два до смерти, посещая кладбище, где были похоронены две его жены, сказал: «Les deux mortes y reposent tranquillement à cette heure, en attendant que je vienne apporter à ce charnier ma part de pourriture». (Hippeau: «Berlioz intime», 1883, p. 176).

Не страх перед собственной смертью, а ужас вообще перед безвозвратной гибелью человеческой индивидуальности — основной мотив в творчестве Мусоргского. Сюда направлен весь его пафос. Он отображает думы о смерти с самых первых опусов («Листья шумели уныло»), в «Саламбо» (предсмертный монолог Мато), «Борисе», «Хованщине», «Песнях и плясках смерти», «Забытом», «Поражении Сеннахериба» и т. д. Сопоставление этих потрясающих художественных изображений смерти с его личным отношением к смерти близких людей весьма поучительно. Он потерял горячо-любимую девушку и выражает свое горе в удивительном романсе: «Злая смерть» [1]).

В этом влечении к изображению смерти с самой трагической стороны у Мусоргского много общего с До-

---

[1]) «Злая смерть, как коршун хищный, впилась Вам в сердце и убила. Палач от бытия веков проклятый, она похитила и Вас. О, когда б могли постигнуть Вашу душу все те, кому, я знаю, дик мой вопль безумный. О, если б Вам внимали в беседе, в жарком споре, мечтой, быть может, смелой, я начертал бы людям Ваш образ светлый, любовью правды озаренный, Ваш ум пытливый, спокойно на людей взиравший. Вы во время порвали с «блеском света» связь привычки, расстались с ним без гнева и думой неустанной познали жизнь иную. Когда кончиной матери любимой, всякой житейской невзгодой отброшенный от очага родного, разбитый, злой, измученный, я робко, тревожно, как пуганый ребенок, в Вашу святую душу постучался, искал спасенья... Нет, не в силах продолжить я»... Романс этот остался неоконченным; дописан В. Г. Каратыгиным с мастерским проникновением в дух автора.

стоевским. Сопоставьте «Колыбельную» и «Смерть Илюши», смерть замерзающего мужика в «Трепаке» и смерть замерзающего ребенка в «Мальчике у Христа на елке», смерть умирающей девочки под звуки серенады и смерть жены скрипача в «Неточке Незвановой» под безумную игру на скрипке ее мужа. (Думается, можно говорить даже о влиянии Достоевского на Мусоргского, опосредствованном Голенищевым-Кутузовым, по крайней мере, в «Песнях и плясках смерти»). Циническая трактовка смерти в «Бобке» и статья о цинической выходке девушки, покончившей самоубийством, тоже свидетельствуют, что апперцепирующие массы в душах обоих художников в их отношении к смерти были в известной мере сходны. Даже в музыке, одна из любимых пьес Мусоргского (мистическая пляска смерти на тему Божьего гнева) соответствует одной из любимых вещей Достоевского, которая, по его выражению, пахнет кладбищем (появление из могил призраков в Роберте-Дьяволе Мейербера). Тем не менее, их умственное отношение к вопросу о мировом зле полярно противоположно: в то время, как Достоевский мечтает дать «русского Кандида», художественно-философское оправдание мирового зла, мы видели, что Мусоргский категорически отвергает всякую попытку «теодицеи»[1]).

---

[1]) В своих отношениях к науке и искусству Мусоргкий был оптимистом. Прогресс научной мысли никогда не возбуждал в нем сомнений. Искусству и красоте он поклонялся и верно служил до последнего вздоха. Недаром говорит он о религии художника! Его умиляет преданность искусству певца Петрова, который «на смертном одре роли свои дозором проходил», а свидетель тому — пишущий сие. (С. 100). Мы знаем, что и великий Мусоргский умер на славном посту. В Николаевском сухопутном госпитале, тяжко больной, одинокий, он «обходил дозором» «Введение в инструментировку» своего любимца «ультра-медитатора» Берлиоза. Эта книга была найдена на столике возле его смертного одра (См. статью Баскина о Мусоргском, Русская Мысль, 1884 г., № 10 и 11). Для Мусоргского, как для Достоевского, радости художественного творчества были высшими радостями жизни: «Если я был счастлив когда-нибудь, — пишет Достоевский, — то это в те долгие ночи среди восторженных надежд и мечтаний и страстной любви к

Оплакивая скоропостижную смерть Гартманна, он готов кричать, как Снегирев у Достоевского «Я возропщу», и в то же время прикрывает свое отчаяние циническим острословием. «Нас, дураков, обыкновенно утешают в таких случаях мудрые: «его не существует, но то, что он успел сделать, существует и будет существовать, а, мол, многие люди имеют такую счастливую долю не быть забытыми». Опять биток (с хреном для слезы) из человеческого самолюбьица [1]). Да чорт с твоею мудростью! Если «он» не попусту жил, а создавал, так каким же негодяем надо быть, чтобы с наслаждением «утешения» примириться с тем, что «он «перестал создавать»... Вот опять дурак! К чему злоба, если она бессильна!» (С. 58) [2]).

труду, когда я сжился с моей фантазией, с лицами, которых сам создал, как с родными, как будто с действительно существующими, любил их, радовался и печалился с ними, а подчас даже и плакал самыми искренними слезами над незатейливым горем моим». (См. Переверзев: «Творчество Достоевского», 1912, стр. 331—332). «Сколько неведомых, неслыханных миров и жизней открывается! Какие все заманчивые, влекущие к уразумению их и к обладанию ими! Трудны достижения, боязно подступиться к ним; но когда подступишься, откуда дерзость берется — и хорошо тогда бывает!» (С. 89). И Мусоргский, и Достоевский, испытавшие много горя в жизни, но переживавшие часто блаженные экстазы творчества, могут быть названы несчастными счастливцами — так называл себя Бетховен.

[1]) Эта наклонность сочетать трагическое с вульгарным проявилась у Мусоргского еще в одном произведении, которое, повидимому, погибло или никогда не было автором записано. Я. П. Полонский, который хорошо знал Мусоргского и навещал его вместе с своей женой во время болезни великого музыканта, рассказывал мне, что слышал в исполнении Мусоргского фортепианную пьесу, изображавшую душевное состояние умирающего политического заключенного в Петропавловской крепости, на фоне курантов, фальшиво играющих «Коль Славен».

[2]) Мусоргскому близок по духу негодующий пессимизм (Entrüstungspessimismus), который, на ряду с мистическими порывами души, наблюдается у Берлиоза. Вид смерти любимого существа, безвинных человеческих страданий, приводит его в исступление. Когда врачи отказались хлороформировать его сестру, умиравшую в муках, и дать ей смертельную дозу «pour laisser s'accomplir la volonté de Dieu», Берлиоз восклицает в письме по этому поводу: «Quel nonsens que ces idées de

В великих созданиях искусства Мусоргский навеки запечатлел отображение своего мятущегося духа. Он мог бы сказать словами родственного по духу поэта Гюйо:

«Но я останусь тверд, — сомненье долг святой!
Как? Позабыть, простить один призыв напрасный
Вопль, затерявшийся в безбрежности немой!
Нет, не поверю я и не смягчусь душой,
Пока здесь на земле есть хоть один несчастный».

XXIX.

Таковы были религиозные взгляды Мусоргского в 1873 г. Родственные мятущейся душе его натуры — Берлиоз и Достоевский—умерли примиренными с Богом и с жизнью. Берлиоз среди ужасных страданий и с полным сознанием неизбежности конца умирал мужественно, не теряя веры в высший символ жизни: «Je sais me résigner, mes sentiments réligieux me soutiennent. Si je n'en avais pas, je serai bien à plaindre» (Hippeau: «Berlioz intime», 1883, p. 176). Последние минуты Достоевского вполне гармонируют с заключительной сценой «Братьев Карамазовых». Алеша на могиле Илюши выражает свою глубокую веру в личное бессмертие. И Достоевский умирал с детски-непосредственной верой. Во всю свою жизнь в решительные минуты Ф. М. имел обыкновение, по словам Анны Григорьевны, раскрывать наудачу то самое Евангелие, которое было с ним на каторге. Так поступил он и тут и дал прочесть жене. Это было Матф., гл. III-я ст. 11-й: «Иоанн же удерживал Его и говорил: мне надобно креститься от Тебя, и Ты ли приходишь ко мне. Но Иисус сказал ему в ответ: не удерживай, ибо так нам надлежит исполнить великую правду». Когда А. Г. прочла это, Ф. М. сказал: «ты слышишь — не удерживай — значит я умру — и закрыл книгу». Вечером того же дня

---

divinité, de libre arbitre! C'est l'absurde infini! L'entendement humain y tournoie, il ne peut que s'y perdre!» (Hippeau, p. 175: «Berlioz intime»). А Вагнеру он пишет: «Le vieux Demiurgos doit bien rire là-haut, dans sa vieille barbe, du succès constant de la vieille farce qu'il nous fait» (ib. 176).

его не стало. (См. биографию Достоевского в 1-м томе собрания его сочинений, 1883 г.). Каковы были религиозные воззрения Мусоргского в 1881 г., мы не знаем. Будучи в политике и в философии антиподом Достоевского, Мусоргский все же чуял в нем родственный себе мятущийся дух и, повидимому, высоко ценил его, как художника. Достоевский умер шестью неделями раньше автора «Бориса». Известный археолог В. Г. Дружинин любезно сообщил мне, что через несколько дней после смерти Достоевского (28-го января 1881 г.), когда на вечере [1]) в его память на одном литературном собрании вынесли перед публикой окаймленный трауром портрет усопшего писателя, Мусоргский сел за рояль и симпровизировал похоронный звон, вроде того, который раздается в последней сцене «Бориса». Это было предпоследнее публичное выступление Мусоргского, а музыкальная импровизация — его последним «прости» не только усопшему певцу «униженных и оскорбленных», но и всем живым [2]).

---

[1]) На этом вечере Григорович читал: «Мальчик у Христа на елке». Программа вечера была об'явлена 4-го февраля. 9-го февраля Мусоргский выступал еще на одном концерте в качестве аккомпаниатора.

[2]) У Мусоргского была способность сочинять «на людях». Так, им был сочинен монолог Марины в гостях, в обществе Стасовых и Римских-Корсаковых. В течение вечера он неоднократно подходил к роялю, наигрывал кусочки, и перед его друзьями возник постепенно весь монолог. Об этом мне любезно сообщила Н. Н. Римская-Корсакова.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИРИКА Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА.

Лирика — самый непосредственный вид художественного творчества. Она весьма часто ближе всего стоит к личным переживаниям поэта или музыканта, между тем как в эпосе, в драме мы имеем дело с об'ективным, относительно говоря, повествованием, с процессом перевоплощаемости творца в изображаемых героев, не сходных с ним самим [1]).

Как справедливо указывает проф. Овсянико-Куликовский, лиризм возникает нередко вне поэтического творчества в собственном смысле слова, там, где наши чувства и их проявления организуются в мерную, ритмическую форму. Влюбленный, пылко и красноречиво выражающий свои чувства любимой девушке, оратор, увлекающий себя и аудиторию пафосом своей стройной и образной речи, уже стоят на пороге поэтического творчества. Наши «взаправдашние», неэстетические чувства мотут иногда принимать стройную форму; это связывается с идеализацией их об'екта. В любви Стендаль называл это явление кристаллизацией. «В соляных копях Зальцбурга, говорит он, если бросить в глубину копи ощипанную от листьев ветку дерева, то, вынув ее через два-три месяца, мы находим ее покрытою блестящими кристаллами; под покровом этих бриллиантов нельзя узнать настоящую ветку». Так об'ект любви подвергается идеализации под влиянием окончательно сформировавшейся страсти. И в области эстетических переживаний мы встречаем аналогичное явление — увлечение сюже-

[1]) Я, разумеется, не хочу этим сказать, что лирика исключает перевоплощаемость. Можно указать высокие образчики лирики с наличностью перевоплощаемости, например, «Подражания Корану» Пушкина.

том. Чайковский говорит, что он «таял и трепетал от невыразимого наслаждения», когда писал «Онегина». Римский-Корсаков говорит о «влюбленности» в сюжет «Снегурочки», а ведь в обоих произведениях так много лирического элемента! По поводу сочинения IV-й симфонии Чайковский пишет г-же Мекк: «Напрасно я бы старался выразить Вам словом все неизмеримое блаженство того чувства, которое охватывает меня, когда явилась новая мысль, и когда она начинает разрастаться в новые формы. Забываешь все, делаешься точно сумасшедший, все внутри трепещет и бьется, едва успеваешь начинать эскизы, одна мысль нагоняет другую» (II, 117). Сама «одержимость художника его сюжетом не характерна специально для лирики, она характерна для всякого творчества [1]). Для лирики характерно сродство изображаемых душевных переживаний с личными лирическими эмоциями поэта. Нельзя, однако, сказать, чтобы лирическая эмоция художника была внешним проявлением его взаправдашних переживаний, как бы разрядом или завершением тех душевных волнений, которые художник испытывает непосредственно перед моментом творчества. Это бывает, но далеко не всегда. Иногда сами художники указывают на личный повод для лирического вдохновения. Приведу два примера из записок Глинки: «Мысль известного трио (в «Жизни за Царя») есть следствие моей безумной тогдашней любви; минута без невесты моей казалась мне невыносимою, и я действительно чувствовал высказанное в адажио или анданте: «Не томи, родимый», которое написал уже летом в деревне» (Записки, 1887, стр. 103). «Оставшись один в сумерки, я почувствовал такую глубочайшую тоску, что, рыдая, молился умственно и выимпровизировал молитву без слов для фортепиано, которую посвятил Дон-Педро. К этой молитве подошли слова Лермонтова: «В минуту жизни трудную». Подобным же образом влюбленность Шумана в Клару и Берлиоза в мисс Смитсон нашли себе

---

[1]) Р.-Корсаков замечает о сочинении «Снегурочки»: «Музыкальные мысли и их обработка преследовали меня неотступно».

эстетическое воплощение: у первого — в фортепианной фантазии, у второго — в симфонии: «Жизнь артиста». Однако, было бы грубой ошибкой возводить такие случаи в общее правило. Несомненно, личная жизнь чувств поэта или музыканта, ее богатство и глубина являются непременным условием творчества, но лирические эмоции не находятся в прямом соответствии с житейскими волнениями. Область музыкальной и поэтической лирики — область фиктивных чувств, где реальные чувствования преобразуются в эстетическую видимость, причем художник может почерпать для творческого преображения из личного опыта эмоции, не отвечающие только-что пережитым впечатлениям. Весьма часто художник сам не может проследить первоначального источника лирической эмоции. Иногда в том же произведении сплетаются настроения, вызванные различными реальными поводами. Так, например, вариации в трио Чайковского, посвященном памяти Н. Рубинштейна (с глубоко элегическим началом и концом), вызваны воспоминанием о веселом загородном пикнике с Н. Рубинштейном. Иногда целый ряд небольших лирических произведений весьма разнообразного характера (стихотворений или романсов) сочиняется одновременно [1]). Этот обобщенный идеализированный характер музыкальных эмоций и придает лирике общечеловеческий интерес. Случайные действительные эмоции, переживаемые поэтом, являются лишь поводом, нередко побочным, весьма отдаленным, к зарождению фиктивной эстетической эмоции.

В русской музыке имеется немало высоких образцов лирического вдохновения. Разумеется, романс не составляет специальной области лирики: она играет видную роль и в опере, и в симфонии. С другой стороны, у неко-

---

[1]) Как, например, у Римского-Корсакова из 80 романсов чуть ли не половина приходится на весну и лето 1897 года. «Снегурочка» написана в пять недель с небольшими перерывами в течение 2½ месяцев.

торых композиторов, например, у Мусоргского, лирика занимает второстепенное место в ряду романсов (я говорю о количественной, а не качественной стороне дела). В творчестве Римского-Корсакова лирике отведено чрезвычайно широкое место не только в области романса, но и в опере, где из 13 произведений только два: «Псковитянка» и «Моцарт и Сальери», имеют чисто драматический характер; во всех же остальных, наряду с эпической стороной, иногда драматической, преобладает лиризм. Историки литературы неоднократно отмечали у поэтов сочетание лирики с другими формами. В одних случаях такое сочетание имеет более внешний, так сказать, механический характер, когда лирический под'ем вторгается в ход драмы или рассказа, там и здесь случайно, и не находится в тесной связи с остальным произведением. Но лиризм может быть связан с другими элементами настолько органично, что между ними образуется полное нерасторжимое взаимопроникновение.

Именно эта последняя особенность отличает лироэпические оперы Р.-Корсакова от таких произведений, как «Игорь» Бородина, где преобладает эпический элемент, и «Борис» Мусоргского, где драма на первом плане. В своих сценических вещах Римский-Корсаков часто любит брать предметом эпического изображения первобытную коллективную лирику, т.-е. песню-пляску, хоровод. Это бросается в глаза в большинстве его опер, начиная с «Майской Ночи» и кончая «Золотым Петушком». Но в хороводные сцены у него всегда вплетается яркая индивидуальная лирика — вспомним вторую картину «Садко», где так выдвинута эта обособленная роль индивидуального певца-импровизатора, выступающего среди хора. В последних операх Р.-Корсакова слияние эпоса и лирики подчеркнуто поразительным единством тем, входящих в состав того и другого элемента оперы. Так, например, в «Китеже» темы почти всех действующих лиц, Февронии, княжича, старого князя, Гришки и Отро-

ка, родственны между собою, и их об'единяет тема «мистического звона». Точно также в «Кащее» и «Золотом Петушке» гармонические и ритмические метаморфозы той же темы, делающие ее на первый взгляд совершенно неузнаваемой, дают в итоге поразительную цельность впечатления от лирических моментов и эпической передачи душевных состояний действующих лиц.

Любопытное явление мы замечаем в развитии техники сочинения у Римского-Корсакова в области романса. В раннем периоде творчества он создавал романсы, в которых нередко центр тяжести творческого замысла лежит в инструментальной стороне, а много позднее он стал сочинять романсы в форме чисто вокальной лирики, где описательный элемент аккомпанимента подчинялся вокальному моменту, образуя с последним более цельное органическое соединение. Этот перелом относится к 1897 году. Вот что пишет о себе Римский-Корсаков: «Мелодия романсов, следя за изгибами текста, стала выходить у меня чисто вокальною, т.-е. становилась таковою в самом зарождении своем, сопровождаемая лишь намеками на гармонию и модуляцию. Сопровождение складывалось и вырабатывалось после сочинения мелодии; между тем как прежде, за малыми исключениями, мелодия создавалась как бы инструментально, т.-е. помимо текста, а лишь гармонируя с его общим содержанием, либо вызывалась гармонической основой, которая иногда шла впереди мелодии» («Летопись», стр. 298 — 299, изд. 2-е).

Если обратиться к романсам Римского-Корсакова со стороны преобладающих в них чувств и настроений, и прежде всего к любовной лирике, которой посвящена половина всех романсов — их имеется до 80-ти — то, мне думается, легко бросится в глаза преобладание одного чувства во всем разнообразии его оттенков. Не мрак отчаяния, окутывающий лирику Мусоргского в альбоме «Без солнца», не горькие сожаления, господствующие в песнях Чайковского, не гейневский юмор сквозь слезы, так часто встречающийся у Шумана, но нежность и светлая печаль преобладают у Римского-Корсакова в любовных песнях.

Это бросается в глаза даже из самого текста лучших перлов его творчества в этом роде. В его песнях говорится о порывах нежности сердечной, упоминаются нежный друг, ласковых имен младенческая нежность, нежные воспоминания, нежный мирт, нежная улыбка и т. д. Жизнерадостность и оптимизм Р.-Корсакова вовсе не исключают оттенка грусти, хотя всегда грусти просветленной. «Печаль моя светла» — вот то смешанное чувство, которое часто у него встречается, всегда с перевесом в сторону радостного, примиряющего. В этом отношении лиризм Римского-Корсакова напрашивается на сопоставление с господствующим настроением у Шопена, которое польский гений характеризовал тоже как смешанное чувство печали и радости, но с преобладанием первого чувства. Шопен, по словам Листа, однажды в интимном разговоре заметил, что, какие бы у него ни были преходящие проявления веселости, он, однако, никогда не освобождался от чувства, составляющего в некотором роде почву его сердца, и что для определения этого чувства он находит выражение только на своем родном языке, не находя на других равнозначащего польскому слову «zal» [1]). Нежность, как преобладающая эмоция, у Римского-Корсакова, проявляется, между прочим, в характере соответствующих тем. «Существуют эмоции, говорит Комбарье, которые предполагают огромную затрату энергии, усилие со стороны души, направленное к преодолению какого-нибудь препятствия... Существуют и другие эмоции, в которые не привходит никакая идея борьбы; таковы нежные эмоции». Способ выражения нежности в музыке Р.-Корсакова подтверждает сказанное. О н

---

[1]) Мы встречаемся здесь с так называемым, смешанным чувством, одновременно радостным и печальным, но в разных отношениях, причем перевес может принадлежать тому или другому моменту. Вот яркий пример смешанных чувств из Фета:

В страданьи блаженства стою пред тобою,
И смотрит мне в очи душа молодая,
Стою я овеянный жизнью иною,
Я с речью нездешней, я с вестью из рая.

всегда предоставляет место мелодическим «рисункам», где интервалы тесно связаны — преобладают последовательности полутонов, тонов и терций. Анализ многочисленных любовных тем у Римского-Корсакова подтверждает это психо-физическое положение. С ним связано, несомненно, влечение Корсакова к восточным оборотам музыки, к страстному хроматизму в «Антаре», «Шехеразаде» и «Золотом Петушке». Непрерывная последовательность тонов или полутонов у Корсакова имеет чаще восходящее, а у Чайковского нисходящее направление, что соответствует преобладанию у первого мажора, а у второго — минора. Множество тем у Корсакова построено на черных клавишах, что придает мелодии наивный и нежный характер.

Однако, указанными чувствованиями далеко не исчерпывается содержание лирики Римского-Корсакова. Среди ее перлов мы находим также и звуковое воплощение вакхического экстаза («В царство розы и вина приди»), горечи обманутых ожиданий («Я в гроте ждал») и мук ревности («Ненастный день потух»).

Перехожу к другой характерной черте в лирике Корсакова. Что он обнаруживал всегда особенное тяготение к фантастической музыке — это давно стало избитым местом. Есть люди, которые об этом сожалеют. Спорить с ними бесполезно, да их идеи уже отходят в область предания. «Существует и такое мнение, говорит Р.-Корсаков, какое, мол, нам дело до всех этих богов, духов и демонов; подайте нам, мол, драму и драму, подайте нам живых людей». Между тем тяготение к фантастике и символизму не только совместимо, но органически связано с истинным реализмом — недаром автор «Ткачей» сочинил «Потонувший Колокол» и автор «Псковитянки» — «Снегурочку». Яркие продукты народного воображения, столь ценные для понимания души народа в эпическом произведении, суть ведь тоже часть природы и потому подлежат изображению художника-реалиста.

Призрак монаха говорит чеховскому герою Коврину: «Я существую в твоем воображении, а воображение твое есть часть природы, значит, я существую и в природе». Но фантастика, помимо области эпоса и драмы, находит себе необходимо почетное место в области лирики в силу определенных психологических законов. Дело в том, что между игрою творческой фантазии и расширением кругозора наших чувств есть органическая связь: фантазия и чувство взаимно поддерживают друг друга. В области музыки эти явления особенно резко наблюдаются у таких художников, которые принадлежат от природы к зрительно-слуховому типу, т.-е. у которых звуковые образы часто и легко сочетаются со зрительными. Таковы: Глинка, Вагнер, Шопен, Римский-Корсаков. У таких художников сила мечты может быть так велика, что в минуту вдохновения действительность у них как бы облекается образами фантазии — между реальным и воображением как бы стушевывается грань [1]). По словам Листа по поводу прелюдии Fis-moll, такое явление наблюдалось у Шопена; нечто подобное мы находим и у Корсакова. Он сам указывает, что известная обстановка, дающая подходящий опорный пункт для его фантазии, претворялась для него в сказочный мир эстетической видимости. Деревня Стелево, лес, горы, озеро, преображались для его вдохновенной фантазии в Берендеево царство; мостки через заросль камышей вызывали в нем картину Ильмень-озера с русалками и гусляром Садко; прогулки по берегу

[1]) У одних гениев фантазия вплетается в действительность в виде воспроизведения настроений и образов, виденных и слышанных во сне. Так, Плиний рассказывает про Парразия, что он нарисовал Геркулеса сообразно виденному во сне (qualem saepe in quiete vidisset). То же рассказывает Павзаний о статуе Цереры скульптора Онатаса, которая создана под влиянием грез. То же, наконец, сообщается про Рафаэля и скрипача Тартини (1692—1770). У последнего «Sonate du diale» была навеяна сновидением, в котором чорт играл на скрипке. См. книгу: Du-Prel: «Psychologie d. Lirik». У других художников деятельность зрительной фантазии проявляется в виде грез на яву, доходящих до яркости галлюцинаций, например, у Врубеля при замысле Демона.

Черного моря сопровождались грезами о царе Алкиное, прекрасной Навзикае и корабле Одиссея, носимом по волнам. И плодом этих грез на яву были: «Снегурочка», «Садко» и кантата «Из Гомера» [1]).

Из сказанного становится понятным влечение Р.-Корсакова к области полусознательных грез, фатастических снов и того, что я назвал бы гипнотическим очарованием экстаза. Вспомним сон Левко, сон Яромира, сон Царя Додона, «Сон в летнюю ночь» и т. д. Гипнотическое очарование экстаза у Р.-Корсакова нередко достигается искусным применением следующего приема. Настроение, внимание и фантазия слушателя приковываются к музыке, где все сложное содержание развивается на фоне какой-нибудь гипнотизирующей, упорно повторяющейся темы или фигуры аккомпанимента. Так, магическое заклинание Весны, вводящее Снегурочку в мир новых, неводомых чувств, построено на неизменном повторении темы Весны. Экстаз при созерцании красоты Снегурочки, переданный в каватине Берендея, обусловлен развитием дивной музыки на фоне непрерывного повторения той же фигуры аккомпанимента. Подобный же прием мы наблюдаем при погружении Садко в подводное царство, в снах Яромира, в усыплении царства царя Додона и в мистическом экстазе Февронии [2]). Это следует отметить, как одно из поразительных проявлений звукового импрессионизма, ибо здесь музыка проникает в самые глубины полусознательной, сумеречной области грез и настроений, столь неуловимых, тонких и несказанных, и в то же время человечески значительных, что они составляют душевную новь, впервые открытую и запеча-

---

[1]) См. выше статью: «О перевоплощаемости в художественном творчестве. Вопросы теории и психологии творчества».

[2]) Подобный эффект имеется у Вагнера в сцене усыпления Брюнгильды, где бесконечно повторяется колыбельная тема из пяти нот (см. книгу: Richard Hamann: «Der Impressionismus im Leben und Kunst», 1907, стр. 61—62).

тленную в искусстве музыкальным гением. Пленительность подобного импрессионизма заключается в неисчерпаемости впечатления, его недоговоренности, которая может у гениального художника придавать произведению неиз'яснимую привлекательность: «Пусть вам дополнит, чего недостает, воображенье» (Шекспир). Иногда у Р.-Корсакова это проявляется перерывом музыки на диссонирующем аккорде; например, увеличенной квартой заканчивается 5-я картина «Китежа», оставляя впечатление неугомонившейся тревоги и смятения.

Есть еще в лирическом творчестве Р.-Корсакова один фантастический мотив, к которому он часто возвращается — это изображение обаяния зла в образе обольстительной женщины. Клеопатра пленяет Яромира своими плясками, Кащевна — царевича при помощи любовного зелья, Шемаханская царица — Додона пением. Эти картины столь ослепительно ярки по колориту и необычайны по изысканности и дерзновению гармоний, что являются единственными в своем роде во всей музыке. Нужно заметить, что здесь музыка никогда не приобретает оттенка демонизма — демонизм в истинном значении этого слова чужд художнической натуре Римского-Корсакова. У Корсакова демоническое находит себе адэкватное изображение не в лирике, но только в драме («Псковитянка» и «Моцарт и Сальери»).

Кроме цветов зла, фантазия Корсакова часто делала предметом лирического вдохновения самый творческий процесс художника. Более дюжины романсов его посвящены воссозданию настроений поэта, и в центре целого ряда опер поставлен образ певца-художника. В последней библейской опере «Небо и земля» на сюжет Бельского, должна была быть изображена радость зарождения первой человеческой песни; задуманная Р.-Корсаковым тема сохранилась, хотя, кроме немногих эскизов для оперы, автор не успел написать ничего цельного. В «Золотом петушке» дан опять же высокий образец импрессионизма в монологе Шемаханской царицы, где неподра-

жаемо воплощена вся капризность фантазии художника, которая, как Протей, меняет свои формы, согласно произволу его вдохновенных импровизаций. Это достигнуто при помощи удивительных метаморфоз, которым, по мановению музыканта, подвергается все та же тема Шемаханской царицы.

Я уже подробно доказывал, что пантеизм — основа миросозерцания Р.-Корсакова, а любовь к природе — основной мотив его лирики. «Огонь, Вода, Земля и Воздух, говорит Бальмонт, — четыре царственных стихии, с которыми неизменно живет моя душа, в радостном и тайном соприкосновении». Все эти стихии воспеты и прославлены Римским-Корсаковым: море — в «Садко», огонь — в «Снегурочке», небо — в «Ночи перед Рождеством», земля — в «Китеже». Здесь его творчество приобретает космический размах: недаром в последнем своем создании «Небо и земля» он предполагал воплотить в звуки мировую гармонию, пифагорейскую музыку сфер. Эта черта, как и тяготение к народной музыке, глубоко связана с лиризмом у Корсакова. Мнимо «описательный»[1]) характер музыки и народный склад тем и оборотов вытекали из потребности к слиянию с природой и с человечеством: «В ответ на свое пантеистически языческое настроение я прислушивался к голосам народного творчества и природы и брал напетое и подсказанное им в основу своего творчества». Этот пантеистический элемент характерен и для современной поэзии, и русской, и западной (Фет, А. Толстой, Бальмонт, Брюсов). Самый анализ образов и красок в новейшей поэзии свидетельствует о значительном углублении и утончении чувства природы —

[1]) Корсаков пишет в музыкальных заметках: «В настоящую минуту раздаются голоса, осуждающие изобразительную музыку, полагающие в ней лишь один прием — звукоподражание. Музыка ничего изобразить не может. Она передает лишь настроение, говорит на прекрасном языке, но только сердцу, а точного смысла не передает» и т. п... Пусть настроения останутся главной сущностью музыкальных впечатлений, но она полна также мыслей и образов».

обогащение поэтической флоры, появление цветовых оттенков и цветовых теней в описании картин природы, — сизые тени у Тютчева, лиловые тени — у Теннисона и т. д.

Пантеистическое настроение проявляется в проекции чувств во вне и в то же время в чувстве слияния с миром. Из «голубой тюрьмы» бытия, говорит Брюсов словами Фета, есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы — те мгновенья экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений». Одухотворение природы, вчувствование в нее у Римского-Корсакова на первом плане. Пение птиц, шум океана, блеск звезд, оцепенение холода, солнечный жар, смена радужных красок и т. д. находят себе символическое отображение в его музыке. Но описательный момент здесь играет всегда служебную роль — на первом плане стоит расширение личного «я» художника, пробуждение в нем космического пафоса. Прислушайся душой к шептанью тростников, дубравы говору, их шум необычайный прочувствуй и пойми». Характер чувств, которые художник переносит на природу, конечно, зависит от преобладающего лирического настроения в его натуре. Разумеется, у того же человека настроения могут меняться, и их проекция в природу будет иная. Тот же дуб, мимо которого проезжает в счастливую и горестную минуту своей жизни Андрей Болконский, получает иной характер одухотворения, и тем не менее пантеист Корсаков большею частью наделяет природу светлыми, нежными, радостными чувствами, а другой пантеист, художник Левитан, придает одухотворению природы элегический оттенок. У Корсакова такое настроение не идет далее сладкой грусти, как, например, в гениальном романсе «Нимфа».

Пантеизм Корсакова, как художника, не исключал в нем фаустовских сомнений в об'ек-

тивной реальности красоты. Не есть ли постижение мировой гармонии лишь суб'ективная иллюзия?! Этот вопрос глубоко мучил пытливый ум художника. И в духе увлекавшего его когда-то Спинозы он решает вопрос в положительную сторону. Идея — суб'ективное постижение красоты — носит в себе гарантию ее об'ективной реальности. Вот подлинные слова художника: «Душевное состояние, называемое созерцанием, есть ли состояние высшего прозрения или высочайшего заблуждения? Поэзия и красота суть ли действительные свойства вещей или только призраки воображения? Вопросы эти не поддаются решению. Прекрасное скрывается от наблюдения и исследования, как нечто, обращающееся в ничто, приводя к алгебраической неопределенности, метафизическому абсолюту или точке безразличия. Мы сознаем этот заповедный круг, но самый этот круг уже есть нечто, а не ничто. Иначе: существование самой идеи о прекрасном доказывает для нас его существование»[1]). Но не в этом «онтологическом аргументе» нашел для себя Корсаков выход из кризиса сомнений, а в стихийной потребности творить, претворять красоту мира в музыкальные формы. Вот почему звучат иронией не только для Бельского, автора превосходного текста «Золотого петушка», но и для композитора заключительные слова Звездочета, которыми заканчивается опера:

Разве я лишь да царица
Были здесь живые лица.
Остальное — бред, мечта,
Бледный призрак, пустота!

---

[1]) См. «Музыкальные заметки и статьи».

ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА.

В истории музыки есть свои, так сказать, имманентные этому искусству законы развития, и тем не менее музыкальное творчество находится в постоянном соответствии с господствующими настроениями и идеями своего времени. Эта «предустановленная гармония» в значительной степени осуществляется помимо воли и сознания музыкантов и происходит вследствие принадлежности музыканта той же культурной среде, тому же духу века, выразителями которого, с другой стороны, являются поэты и философы. Каждое философское мировоззрение, каждое крупное литературное течение представляет не только известную систему идей, но косвенным образом бывает связано и с известной совокупностью преобладающих, излюбленных настроений и чувствований. А так как музыка не есть простая звуковая арабеска, лишенная всякого психологического содержания, но «непрестанный комментарий душевного волнения к предложениям разума», то становится понятным, какими средствами музыка может косвенным образом отражать философские идеалы своего времени. Глубокий моральный энтузиазм, восторженное преклонение перед идеей нравственного долга, призыв к титанической борьбе с препятствиями, полагаемыми оправданию добра, провозглашение «священности человечества», пламенные мечты о торжестве демократии, о наступлении вечного мира,

Когда народы, распри позабыв,
В великую семью соединятся,—

все эти настроения и стремления, преобладающие в философии Канта, нашли себе бесподобное воплощение в

музыке Бетховена. Апофеоза морального героизма в III-й симфонии, изображение титанической борьбы свободной человеческой личности против слепого фатума в V-й, восторженный призыв к всечеловеческому братству в IX-й—все это следует относить не на счет знакомства Бетховена с моральной философией Канта, но главным образом на счет конгениальности двух великих натур, хотя несомненен тот факт, что Бетховен не только всегда увлекался этическим ригоризмом Канта, но наиболее патетические места из «Критики практического разума» вписаны им в партитуру IX-й симфонии. Подобным же образом можно охарактеризовать и отношение Вагнера к Шопенгауэру. Многое в философии последнего находит себе частью преднамеренное, главным же образом самопроизвольное эмоциональное отражение в некоторых произведениях великого музыканта. И там, и здесь пессимизм, хотя далеко не безусловный, сходная метафизика любви, то же отрицание воли к жизни и «искупление», царство благодати и Монсальват.

Приложимы ли вышеприведенные соображения и к тому гениальному художнику, каким был Н. А. Римский-Корсаков? Нельзя ли в художественном наследии, которое он нам оставил, найти отзвучие современных философских и литературных исканий?

Я думаю, что в виду необычайной целостности того мира прекрасных образов, который создал Римский-Корсаков, нельзя отрицать в основе его творчества известного идейного единства миропонимания. Мне думается только, что для раскрытия и оценки этого единства представляются следующие трудности. Во-первых, еще не существует ни биографии, ни подробного музыкального анализа произведений незабвенного Н. А. Во-вторых, в большинстве случаев Н. А. писал свои произведения на готовый текст в противоположность Вагнеру, который всегда сам писал свои либретто, что давало, повидимому, больший простор для внесения в музыкальное произведение сознательного философского элемента. В-третьих, сам Н. А. относился весьма

скептически к мысли о возможности для музыканта сознательно вносить в свои произведения философский элемент, полагая, что такое сознательное участие рассудочного элемента чуждо интересам музыкального творчества. В-четвертых, творчество Н. А. совпадает с периодом переходным в области философских и литературных течений—последняя четверть XIX в., время необыкновенно сильного умственного брожения, но не время великих архитектонических философских построений, какими изобиловала первая половина XIX века—от Канта до Гегеля и Шопентауэра.

По поводу этих четырех соображений можно заметить следующее. Отсутствие биографии Н. А., действительно, представляет огромное затруднение и делает все догадки о преобладающих философских элементах его творчества лишь более или менее вероятными. Но недавно вышла в свет превосходная книга—род музыкальной автобиографии Римского-Корсакова—«Летопись моей музыкальной жизни», произведение, из которого можно почерпнуть весьма важные данные, касающиеся затронутого нами вопроса [1]). Вторая же и третья трудности отпадают, так как, повторяю, в интересующем нас вопросе речь идет не о сознательном проведении известных философских идей в музыкальном произведении, а о безотчетном тяготении к известным образам, настроениям, ситуациям, т.-е. о преобладающем психологическом содержании произведений, об известном господствующем душевном строе, который может оказаться в гармонии с известными философскими идеалами помимо воли и даже ведома художника. Что же касается точек соприкосновения с современной философией, то речь может идти об общности музыкальных стремлений с некоторыми особенностями в преобладающих литературно-философских те-

---

[1]) Книга эта уже вышла вторым изданием. Обстоятельный анализ ее был сделан в Русской Мысли (авг., 1909 г.) Г. Н. Тимофеевым. Следует отметить также статью Н. Финдейзена в Русской Музыкальной Газете, фельетон Энгеля в Русских Ведомостях и статью Н. Гнесиной в Бодром Слове, 1909 г., № 8.

чениях современности, а, разумеется, не о соответствии тем или другим законченным систематическим построениям. Сознательно-рассудочное внесение философии в музыку есть проявление искусственной литературщины в музыке. Музыкант «примощает» свое произведение к философской теме великого мудреца, отчасти вследствие своего одностороннего интеллектуализма, отчасти потому, что, по ироническому выражению Н. А., музыканту «ластно быть в хорошей компании.»

Римский-Корсаков вдохновлялся поэтическими сюжетами Пушкина и Гоголя, Мея и Островского, А. Толстого и Майкова, но при всем разнообразии литературных тем, затронутых в его произведениях, его творчество от начала до конца проникнуто замечательным единством настроения — оперные либретто, тексты романсов являлись лишь канвою, поводом для развития и освещения какой-нибудь стороны в этом основном моменте творчества, который я назвал бы религиозным моментом. Таковым является известное аффективное отношение к миру, как целому. «Оперы мои, — говорил Н. А. своему другу В. В. Ястребцову, — уже по самой сущности своей — самые религиозные, так как я всюду в них поклонялся природе или же воспевал это поклонение» (15 авг. 1895 г.). Едва ли случайность тот особенный интерес к пантеизму Спинозы и к эволюционному оптимизму Спенсера, который обнаружил Римский-Корсаков в занятиях философией. Римский-Корсаков — величайший певец вселенского чувства, космической эмоции. Его муза, являющаяся посменно в «вечно-женственных» образах Снегурочки, Нимфы, Волховы, Царевны Лебеди и т. д., это — та же мировая душа, присутствие которой в своей душе так живо ощущал великий музыкант. Это вселенское чувство проявляется у него, главным образом, в трех формах, которые мы и рассмотрим последовательно: апофеоза природы и любви, апофеоза художественного творчества и апофеоза морального героизма. Можно сказать, что «Снегурочка», «Садко» и «Китеж» обра-

зуют как бы трилогию, где, несмотря на различие сюжетов, чувствуется глубокое внутреннее единство в виде прославления природы, человеческого гения и нравственного самоотречения во имя человечества.

Остановимся прежде всего на апофеозе природы в музыке Римского-Корсакова. Иногда высказывалось мнение, будто Римский-Корсаков об'ективный художник, будто он более уделяет места в своем творчестве «изображению» внешних явлений природы, чем своего внутреннего мира, и потому он-де холодный, лишенный пафоса художник. Это истинно «обывательская» точка зрения на Римского-Корсакова, так рассуждает мещанин, которому доступны лишь внешние поверхностные впечатления, которому понятны лишь проявления грубых эмоций в музыке, но который отнюдь не постигает сущности самых глубоких и тонких движений человеческой души, направленных на сверхличное, на природу и человечество. Ведь еще Тургенев заметил по поводу непонимания пантеистической поэзии Тютчева: «Фиалка не разит на двадцать шагов, надо приблизиться к ней, чтобы ощутить ее благоухание». Деление художников на об'ективных и суб'ективных основывается не на том, что первые описывают внешнее, а вторые—внутреннее, но на том, что первые проявляют большую способность к расширению своей личности, к перевоплощению себя в другие личности, в чужую психику, другие же эгоцентричны и раскрывают в своих произведениях преимущественно свою собственную личную духовную природу. Мусоргский может служить примером первого типа, Чайковский—второго [1]). В музыке «описание» при-

[1]) Нужно иметь в виду, что здесь речь идет об эгоцентризме эстетическом, а не нравственном. Чайковский был, как известно, поразительно чуткою в этом последнем смысле натурой. И к природе Чайковский испытывал восторженное чувство. Это видно из таких удивительных картин природы, какие он дал в «Буре», в виде изображения океана, в Манфреде—в виде изображения водопада в гроте феи, но такие картины являются все же в его музыке редким исключением. В нем не было способности закреплять в художественных формах подобные переживания, или, лучше сказать, не было резко выраженной потребности делать это,

роды заключается не в близости к изображаемому явлению, а совсем в ином, именно в эстетическом «вчувствовании». Вчувствование [1]) (Einfühlung) есть проекция, перенесение психики на изображаемые об'екты. Эта проекция осуществляется в музыке при помощи целой системы приемов, где главную роль играет не прямое звукоподражание, а известный символизм, основанный, между прочим, и на звукоподражании. Не шум моря, как таковой, «изображается» в «Садке» или «Шехеразаде», но эмоциональные отзвучия, вызываемые в воображении художника и слушателя картиною моря. Между движениями волн и мерным течением музыки есть только аналогия, но в силу ее мы как бы ассимилируем природу с нашим «я», мы начинаем ощущать с особенной живостью родство между внешнею стихиею и внутренними переживаниями. В различных настроениях мы чувствуем свое родство с различными моментами в жизни моря: нашей душе сродни то шумящее, то спокойное море («Дробится и плещет, и брызжет волна», «Не пенится море»). Звукоподражание является здесь лишь опорным пунктом для симпатического расширения нашего «я», для включения в него окружающей природы. Подобный музыкальный символизм может быть раздвинут и распространиться на «изображение» не только звуков, но: 1) движений быстрых и медленных, 2) форм грандиозных и миниатюрных, 3) расстояний близких и дальних, 4) контрастов света и мрака, холода и тепла и т. д., и т. д. Психологический секрет подобного символизма заключается в пользо-

---

что не мешало ему поразительно тонко чувствовать красоты природы. «Только в одиночестве и на лоне природы—говорит он,—можно испытать минуты действительного счастья. Даже искусство не может дать тех моментов экстатического восторга, которые дает природа» («Жизнь П. И. Чайковского», II, 299). «Пребывание в Симаках и преизобилие чудных счастливых минут собеседования с матерью-природою наполнило все мое нравственное существо каким-то неопределенным и неодолимым влечением к красоте» (ib., 413).

[1]) Подробности о «вчувствовании» см. мою книгу: «Проблема чужого я». 1910 г.

вании принципом аналогии между различными родами ощущений. Между быстро восходящей гаммой и полетом вверх стрелы, между тембром деревянных духовых и ощущением холода, между звуками колокольчиков и блеском светляков, между низкими тонами и мраком; между разрастанием леса и прогрессивно увеличивающимся сплетением голосов в музыке нет не только отношения изображаемого к изображающему, но даже нет никакого прямого сходства, между ними есть только аналогия в их воздействии на наше чувство. Здесь имеется налицо явление параллельное таким языковым метафорам, как: яркий голос соловья (Пушкин), прозрачный звон копыт (Лев Толстой). Спорадически описанный музыкальный символизм встречается в музыке весьма часто и можно найти его детальную характеристику, например, у Вельфлина и у Комбарье. Вельфлин в мемуарах баварской академии наук дает исторический анализ звукоподражаний в музыке (изображение непогоды, пения птиц и колокольного звона). Комбарье же рассматривает музыкальный символизм в собственном смысле слова. Им широко пользуется Римский-Корсаков, и это, после вышесказанного, становится для нас психологически вполне понятным. Музыкальный символизм есть главное техническое орудие для проекции наших чувствований на внешнюю природу и обратно для симпатической ассимиляции внешних впечатлений душою. «Все во мне и я во всем». Макрокосм и микрокосм взаимно проникают друг друга:

И как в росинке чуть заметной
Весь солнца лик ты узнаешь,
Так слитно в глубине заветной
Все мирозданье ты найдешь.

Органическая связь слуховых впечатлений со зрительными в творчестве Римского-Корсакова составляет секрет той необычайной колоритности и образности его музыки, которая побудила одного современного французского критика сказать про нее: «Ce n'est pas seulement pour l'oreille mais presque pour les yeux même qu'elle est un enchante-

ment. A l'écouter on se demande avec Tristan: «Höre ich nicht das Licht?» [1]). До какой степени у Римского-Корсакова эта черта составляла одно из коренных, органических свойств его художнической натуры, можно видеть из наличности в его творческих приемах одной особенности, которая могла бы, сама по себе взятая, казаться просто индивидуальною причудою, идиосинкразиею, не имеющею никакого принципиального значения, между тем как после сказанного становится вполне естественной: наличность у Н. А. так называемого цветового слуха или цветного звукосозерцания, по выражению В. В. Ястребцева, посвятившего этому вопросу весьма интересную статью [2]). Оказывается у Н. А. была наличность весьма прочных ассоциаций между известною окраскою и известными тональностями, так что музыку, сопровождающую картины известной преобладающей окраски, он всегда предпочитал сочинять в определенной для данного цвета тональности (например, E-dur для синей, темно-лазурной окраски неба или моря). Таким образом, для определенной тональности и окраски существовал известный постоянный общий эмоциональный коэффициент, что давало возможность приводить в особенно интимную, тесную связь впечатления внешней природы с внутренними движениями души.

Космическое чувство слияния с природой проявляется во многих произведениях Н. А., но нигде оно не достигает такой цельности и полноты, как в «Снегурочке», где вместе с нарастанием тепла оно нарастает непрерывно вплоть до самого патетического момента таяния Снегу-

---

[1]) Camille Bellaigue. Revue des deux mondes, 1907.

[2]) «О звуковом цветосозерцании Римского-Корсакова». Русская Музыкальная Газета, 1908 г.

[3]) Вот характеристики трех тональностей по Римскому-Корсакову, имеющиеся в статье В. В. Ястребцева («Русская Музыкальная Газета», 1908 г., № 39—40): E-dur—синий, сапфировый, блестящий, ночной, темно-лазурный; D-dur—дневной, желтоватый, царственный, властный; A-dur—ясный, весенний, розовый. Это цвет вечной юности, вечной молодости; a-moll—отчасти розоватый (по ассоциации с A-dur'ом), но бледнее.

рочки, которое как бы символизирует симпатический, радостный порыв души к слиянию с космосом.

И в этих грез мировом дуновеньи,
Как дым несусь я и таю невольно,
И в этом прозрении, и в этом забвеньи
Легко мне жить и дышать мне не больно.

Это чувство слияния с природой зарождается в Снегурочке вместе с зарождением любви в ее сердце. Она говорит: «Какой красой зеленый лес оделся, трава манит, кусты манят, а небо, мама, небо!» Музыка неподражаемо передает это внезапное изменение всей природы в глазах любящего существа. Здесь речь идет не о фантастических душевных метаморфозах, но о реальном психологическом факте, который я позволю себе иллюстрировать одним местом из повести Л. Н. Толстого «Семейное счастье»: «Весь этот мир, это небо, этот сад, этот воздух были не те, которые я знала. Когда я смотрела вперед по аллее, по которой мы шли, мне все казалось, что туда дальше нельзя было итти, что там кончался мир возможного, что все это навсегда должно быть заковано в своей красоте». А вот переживания влюбленного и счастливого Левина: ...«Что он увидел тогда, того он после уже никогда не видал. В особенности дети, шедшие в школу, голуби сизые, слетевшие с крыши на тротуар, и сайки, посыпанные мукою, которые выставили невидимые руки, тронули его. Эти сайки, голуби и два мальчика были неземные существа. Все это случилось в одно время: мальчик подбежал к голубю и, улыбаясь, взглянул на Левина; голубь затрещал крыльями и отпорхнул, блестя на солнце дрожащими в воздухе пылинками снега, а из окошка пахнуло духом печеного хлеба и выставились сайки. Все это вместе было так необычайно хорошо, что Левин засмеялся и заплакал от радости».

Вот что рассказывает Н. А. о сочинении «Снегурочки». Пьеса Островского, прежде мало его интересовавшая, при перечитывании зимой 1879—80 года сразу увлекла

его. «Мне сразу захотелось писать оперу на этот сюжет и по мере того, как я задумывался над этим намерением, я чувствовал себя все более влюбленным в сказку Островского. Проявлявшееся понемногу во мне тяготение к древнему русскому обычаю и языческому пантеизму вспыхнуло теперь ярким пламенем. Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, как Снегурочка, Лель и Весна, не было лучше царства, как царство Берендеев с их чудным царем, не было лучше миросозерцания и религии, как поклонение Яриле-Солнцу». «Снегурочка» была сочинена с необычайной быстротой (2½ месяца) в деревенской глуши, которая приводила Римского-Корсакова в восторг. «Отличный сад со множеством вишневых деревьев и яблонь, смородиной, земляникой, клубникой, крыжовником, с цветущей сиренью, множеством полевых цветов и неумолкаемым пением птиц — все как-то особенно гармонировало с моим тогдашним пантеистическим настроением и с влюбленностью в сюжет «Снегурочки».

«Снегурочка» есть пантеистический гимн природе и в то же время светлая апофеоза любви. В этом последнем отношении она представляет достойный pendant к «Тристану». Есть глубокая аналогия в мистическом экстазе, предваряющем гибель Снегурочки и смерть Изольды, но в то же время есть и глубокое различие — первая завершается гимном солнцу, свету, утверждению воли к жизни, вторая предваряется гимном ночи, Нирване, отрицанию воли к жизни. То же влечение к природе и вчувствованию в нее мы наблюдаем в лирике Римского-Корсакова. В добрую половину его романсов входит описание природы. Кюи в истории русского романса указывает, что Н. А.— создатель «пейзажного» романса.

Человек лицом к лицу с природой нередко ощущает резкий мучительный дуализм в отношении к ней: его «я» не расширяется, чтобы охватить природу, но, наоборот, как бы сжимается до точки, которая живо ощущает свое абсолютное ничтожество перед грозным, беско-

нечным Космосом. Так возникает своеобразное чувство, которое Овсянико-Куликовский [1]) называет «страхом перед Космосом». Вот две иллюстрации этого чувства, первая—из Тургенева, вторая—из Чехова: 1) «Неизменный мрачный бор угрюмо молчит или воет глухо, и при виде его еще глубже и неотразимее проникает в сердце людское сознание нашей ничтожности. Трудно человеку, существу единого дня, вчера рожденному и уже сегодня обреченному смерти, трудно ему выносить холодный, безучастно устремленный на него взгляд Изиды; не одни дерзостные надежды и мечтания молодости смиряются и гаснут в нем, охваченные ледяным дыханием стихии, нет, вся душа его никнет и замирает и чувствует, что последний из его братий может исчезнуть с лица земли—и ни одна игла не дрогнет на этих ветках». 2) «Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на голубое небо, то почему-то мысли и душа сливаются в сознание одиночества. Начинаешь чувствовать себя непоправимо одиноким, и все то, что считал раньше близким и родным, становится бесконечно далеким и неимеющим цены. Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной» [2]). Помочь человечеству преодолеть этот «страх перед Космосом» может творческий гений художника. Художник есть связующее звено между природой и человеком, так живо ощущающим свое одиночество. Ассимилируя в себе

---

[1]) См. превосходную статью проф. Овсянико-Куликовского: «Идея бесконечности в положительных науках и в искусстве». Сборник «Вопросы теории и психологии творчества», 1907 г.

[2]) Подобное настроение одиночества гениально передано в музыке Чайковским, например, в его романсе:

Снова, как прежде, один,
Снова об'ят я тоской.

весь мир, «бесконечное в конечном», по выражению Шеллинга, художник может и другим людям сообщить чувство бесконечного. Его роднит с природою стихийный творческий порыв; выражаясь фигурально, можно сказать, что мировая душа подобна Космическому Зодчему, Демиургу, а художник подобен Богу. Этот образ художника, как посредника между природою и человеком, как выразителя космического чувства, один из любимых образов Римского-Корсакова. Он появляется то в виде безыскусственного певца Левко, причастного стихийным силам природы и приносящего избавление страждущей Панночке, то в виде Леля-Аполлона, который носит в своей душе стихийное творческое начало, роднящее его с солнцем. Он говорит про солнце:

Лелеяло измлада оно меня: учило песни петь,
Тепло его в речах моих и песнях,
Тепло его в крови моей и в сердце
И теплится в лице румянцем смуглым,
И светится весенней сладкой негой из глаз моих.

Таким же посредником между Космосом и человеком является и Садко. И в народной былине, и в ее переработке в либретто Садко недаром изображается одновременно и мореходом, и певцом: море и небо по преимуществу являются подходящим символом бесконечного Космоса. Художественный дар сообщает Садку волшебную силу (добывание золота и золотых рыбок), которая после Lamento на берегу Ильмень-озера приводит его к величайшему Trionfo перед народом. Народ признает в его гении сродство со стихиями природы («видно любит его грозный Царь морской») и проникается чувством бесконечного в восторженном гимне:

Высота, высота поднебесная,
Глубота, глубота Окиян-море,
Широко раздолье по всей земле,
Глубоки омуты Днепровские.

Замечу в скобках: весьма вероятно, что в любви Н. А. к изображению моря и неба сыграли роль и впечатления,

полученные из кругосветного плавания. «Чудесен тропический океан со своей лазурью и фосфорическим светом, чудесны тропическое солнце и облака, но ночное тропическое небо на океане чудеснее всего на свете».

Эта глубокая связь художника, с одной стороны—с природою, с другой — с народом, составляют всю суть былины; для Садка творчество есть стихийная сила не индивидуальная, но сверхличная, связующая его с человечеством. Вот почему странно слышать сожаления, отчего Садко не погиб на дне моря, но вернулся, чтобы служить песней Новугороду. В таком случае Садко был бы какою-то жалкою пародиею на Генриха в «Потонувшем колоколе» Гауптмана, Волхова уподобилась бы Раутенделейн, Любава—Магде, Морской Царь—водяному и т. д. Подобно «Мейстерзингерам» Вагнера, «Садко» представляет единственное в своем роде изображение «души толпы» во всем ее красочном разнообразии.

Если у Вагнера на общем ликующем, светлом фоне «Мейстерзингеров» обрисовывается личная трагедия художника, то подобной же трагедии художника посвящено одно из совершеннейших созданий Римского-Корсакова, где снова героем является гениальный музыкант. Я говорю о «Моцарт и Сальери». Если великий творец музыкальной драмы долго подвергался нападению Бекмессеров, то и его гениального преемника напутствовали в могилу возгласы доморощенных Сальери: «Что пользы в нем!» Далее, в опере «Царь Салтан», представляющей сценическую переработку пушкинской сказки, сходной по сюжету с «Зимней сказкой» Шекспира, талантливый либреттист В. Бельский в очевидном согласии с намерениями композитора выдвигает мысль об искусстве и творчестве гения, как средствах к «преодолению трагедии». Царевна-Лебедь — это символ творческой фантазии, которая одушевляет нас верою в осуществимость того, что кажется невозможным:

Для живых чудес
Я сошла с небес
И живу украдкой

В милых мне сердцах.
Светел им со мной
Жеребий земной,
Горе сладко в песне,
В сказке мил и страх.
Солнце им ясней,
Вешний цвет красней,
Говор воли понятей,
Птичья речь в лесах.

Наконец, в целом ряде романсов мы находим у Н. А. изображение внутреннего мира художника.

Перехожу к третьему моменту в творчестве Римского-Корсакова — к апофеозе этического героизма. Если под религиозностью разуметь веру в постоянные ценности, в о п р а в д а н и е добра, красоты и истины, то, очевидно, абсолютный пессимизм исключает религиозность. Тем не менее возможна вера в торжество добра, с большим наклоном то в сторону оптимизма, то в сторону пессимизма. Существует религиозный тип людей со светлым темпераментом и с темным темпераментом [1]). Характерною особенностью последних является повышенная сосредоточенность внимания на темных сторонах жизни — их глубоко мучит трагедия греха и трагедия смерти. Эта трагедия ощущается и первым оптимистическим типом, но в его сознании светлые стороны жизни заслоняют и смягчают мучительность проблемы. Он «принимает мир», одушевляемый пламенной надеждой, что в д е я т е л ь н о й л ю б в и лежит начадо, освобождающее нас от ужаса перед злом, мук раскаяния и страха смерти.

Среди музыкантов к первому пессимистическому типу я отнес бы Вагнера и Чайковского. У первого через все его творчество от «Моряка-скитальца» до «Парсифаля» красной нитью проходит проблема и с к у п л е н и я. Второй с особенной тревогой останавливается перед трагедией смерти, не из личного страха перед «к у р н о с о ю

---

[1]) См. превосходную книгу Джэмса: «The varieties of religious experience». Русский перевод 1910 г. под ред. Лурье, изд. Р у с с к о й М ы с л и «Многообразие религиозного опыта».

гадиной», но вследствие мучительной боли, вызываемой смертью окружающих людей: мы встречаем в музыке Чайковского целый ряд поразительных изображений смерти и всего, что с ней связано, и притом изображений глубоко суб'ективного характера (квартет ор. 30, трио, «Воевода», «Манфред», «Гамлет», «Пиковая дама», шестая симфония). К этой же категории настроений следует отнести описание мук раскаяния, душевного ада в «Франческе», греческой песне «В темном аде под землей» и в 3-й части IV-й симфонии [1]). Чайковский мог бы сказать про свои песни то же, что Шелли: «Our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts», элегическое творчество было для него, как для Гейне, средством к преодолению жизненной трагедии:

Klingt das Lied aush nicht ergötzlich,
Hat's mich doch von Angst befreit.

Религия Римского-Корсакова есть пантеизм в ярко-оптимистической окраске. Только в первый период его творчества в этом пантеизме преобладала эстетическая черта, в последнем же этическая. Там выступала на первый план идея слияния с природой, здесь — идея слияния с Великим Существом, Человечеством, причем и эстетический момент не упразднялся, но гармонически сочетался с первым. В церковном христианстве Римского-Корсакова, как художника, привлекала исключительно поэзия обряда в такой же мере, как и поэзия языческих обрядов. Зато с христианской мистикой у него, как и у Достоевского, есть глубокие общие черты, именно потому, что эта мистика близка по духу пантеизму.

Вот что сообщает талантливый музыкальный теоретик В. В. Ястребцев в своих замечательных еще не опубликованных воспоминаниях о Римском-Корсакове относи-

[1]) Мусоргский—другой гениальный художник, изобразивший трагедию греха в «Борисе» и трагедию смерти в 5-м акте «Хованщины» и в «Песнях и плясках смерти», но в гораздо более об'ективном виде, как драматург, не как лирик.

тельно религиозных взглядов Н. А. в эпоху сочинения «Снегурочки». «В ту пору он, сызмалу всегда склонный к пантеизму, благодаря чудному сюжету «Снегурочки», дававшему полный простор всему «обрядовому», стал окончательно «молиться природе» — какому-нибудь старому, кривому, вывороченному пню, какому-нибудь ракитнику или вековому дубу, лесному ручью, озеру...» «Я во всем этом, — говорил Римский-Корсаков, — усматривал нечто особенное, сверх'естественное. Мне по временам казалось, что именно животные, птицы и даже деревья и цветы, раз дело касалось чего-либо волшебного, фантастического, более сведущи, чем сами люди, что им гораздо понятнее язык природы. Согласитесь, — заключил он, — все это было страшно нелогично, и однако, мне казалось, что на самом деле так!! Я всему этому горячо верил, как ребенок, как мечтатель, отдававшийся весь своим грезам, и однако, что странно, в эти минуты мир мне казался ближе, понятнее, я как бы сливался с ним! Даже теперь, когда солнечный купальский эпос для меня уже отчасти утратил прежнее обаяние, я все-таки не могу вполне отрешиться от всякого рода «пантеистических идей», и, будучи отнюдь не из клерикалов, тем более, что мои религиозные убеждения довольно условны, я тем не менее, как художник, искренно восхищаюсь всею обрядовой, так сказать, языческой стороной религии: я, например, глубоко люблю ее в других и положительно усматриваю красоту и в крестных ходах, и в похоронных тризнах, хотя, повторяю, сам лично ни в процессиях принимать участия не стану, ни поминальных блинов есть не буду». (18-го Апреля 1894 г.).

У Римского-Корсакова не менее часто, чем у Чайковского, встречается изображение смерти, но почти всегда с радостной, светлой стороны. «Млада» (особенно третье действие) представляет музыкальную поэму на тему: «Любовь сильнее смерти», и в этом отношении напоминает «Клару Милич» Тургенева. О «Светлом празднике» наш художник пишет следующее: «В увертюре соеди-

нились воспоминания о древнем пророчестве, о евангельском повествовании и общая картина пасхальной службы с ее «языческим веселием». Скакание и плясание библейского царя Давида перед ковчегом разве не выражает собой настроения одинакового порядка с настроением идоложертвенной пляски? Разве русский православный трезвон не есть плясовая церковная инструментальная музыка? Разве трясущиеся бороды попов и дьячков в белых ризах и стихарях, поющих в темпе allegro vivo «Пасха красная» и т. д., не переносят воображение в языческие времена? А все пасхи и куличи, эти зажженные свечи... Как все это далеко от философского и социалистического учения Христа! Вот эту-то легендарную и языческую сторону праздника, этот переход от мрачного и таинственного вечера страстной субботы к какому-то необузданному языческо-религиозному веселию утра Светлого Воскресения мне хотелось изобразить в увертюре» [1]).

---

[1]) Привожу поразительное место из письма Римского-Корсакова к Вл. В. Стасову, где высказывается взгляд на смерть, вполне гармонирующий с оптимистическим пантеизмом Римского-Корсакова, как художника: «Смерти я не боюсь, хотя расставаться с жизнью всегда жалко. Но смерть сама по себе есть удивительно прекрасная вещь (курсив мой. И. Л.). Стоит только подумать, что может быть ужаснее вечной жизни, и на каком возрасте следует застрять для этой вечной жизни? Все будут умирать, а я буду жить,—да это ужасно. А если никто не будет умирать, и все будут вечно жить, так ведь это станет похоже на рай земной или на царствие небесное. Боже, какая неинтересная скука! Для чего же тогда жить?—чтобы не развиваться, стоять на месте? Рожденье и развитие нельзя себе представить без умиранья, а чего нельзя себе представить, того и не надо. А как хорошо, что нет будущей загробной жизни (я верю в то, что ее нет). Каково было бы смотреть оттуда, как то, над чем трудился и что любил, умирает и забывается, или, если и не умирает, то рассасывается и испаряется. Любил я, положим Глинку, и вот пришло время, когда Глинку забыли, и он стал никому не нужен. И какая справедливая эта смерть, этот абсолютный О! Ни наград, ни мщения! Да, это лучший акт милосердия Божия». (Письмо Н. А. Римского-Корсакова к Вл. В. Стасову, относящееся к 1905 году. См. переписку между Н. А. Римским-Корсаковым и В. В. Стасовым, напечатанную в «Русской Мысли» за 1910 г.).

Умирание Марфы, смерть Сервилии, смерть Февроньи — все это «блаженные кончины», где нет места отчаянию и ужасу, где изображен момент наивысшего духовного просветления и примирения с жизнью.

Символическое изображение зла имеет у Римского-Корсакова часто юмористический оттенок, под влиянием народных представлений. Часто нашего художника привлекает изображение обаяния и прелести зла, «цветов зла». В «Младе» дано противопоставление Афродиты земной и небесной в образах Клеопатры и Млады. В «Кащее» сила демонических чар Кащевны побеждается любовью. В «Золотом петушке», этой яркой музыкальной сатире, изображено саморазложение царства деспотизма, и здесь снова выступает злое начало в образе пленительной Шемаханской царицы, чары которой приводят к гибели царя Додона.

Однако ни в одном произведении Римского-Корсакова не обрисовывается так ярко этическая сторона его пантеизма, как в «Китеже». Благодаря счастливому случаю, Римский-Корсаков нашел в В. И. Бельском либреттиста чрезвычайно талантливого и чуткого к характерным особенностям своего творчества. Либретто «Китежа» само по себе яркое поэтическое произведение. Автор сказания и композитор дают здесь антитезу двух религиозных миросозерцаний: традиционно-церковного с его суровым аскетизмом и пессимистическим взглядом на земную жизнь в лице старого князя Юрия и нового свободного индивидуального, которое заключается в светлом любовном отношении к миру и гармонически сочетает в себе глубину этического настроения с мистическим поклонением красоте в природе. Феврония, главное лицо в этой религиозной мистерии, молится Богу в природе: она живет в лесу в тесном единении с «зеленым царством», с животным миром, к которому, как брат Зосимы у Достоевского, она преисполнена нежной любви. Ей не нужна церковная обстановка для общения с Богом. Она говорит князю Всеволоду про окружающий ее лес: «Бог-то не везде ли, ты вот мыслишь, здесь пустое место»,

Ан же нет—великая здесь церковь!
Оглянися умными очами,
День и ночь у нас служба воскресная,
Днем и ночью темьяны да ладаны;
Днем сияет нам солнышко ясное,
Ночью звезды, как свечки, затеплятся.
День и ночь у нас пенье умильное,
Что на все голоса ликование,
Птицы, звери, дыхание всякое
Воспевают прекрасен Господень свет.
«Тебе слава во век, небо светлое,
Богу Господу чуден высок престол,
Та же слава тебе, земля матушка,
Ты для Бога подножие крепкое!»

Ее нравственный идеал — деятельная любовь к людям, вечная готовность с радостью пожертвовать собой. Эта готовность дает ей высшее прозрение в мир, приводит ее в мистический экстаз, в котором она побеждает ужас зла и смерти. Она говорит:

Милый, как без радости прожить,
Без веселья красного пробыть?
Посмотри, играют пташки все,
Веселится, скачет зверь рыскучий,
Верь, не та спасенная слеза,
Что с тоски кручинушки течет,
Только та спасенная слеза,
Что от Божьей радости росится,
И греха, мой милый, ты не бойсь,
Всякого возлюбим, как он есть;
Тяжкий грешник, праведник ли он,
В каждой душеньке краса Господня,
Всяк, кто стрелся, того Бог послал,
В скорби он так нам еще нужней.
Приласкай, хотя-б был лиходей,
Радостью небесною обрадуй.
А и сбудется небывалое,
Красотою все разукрасится,
Словно дивный сад процветет земля,
И распустятся крины райские,
Прилетят сюда птицы чудные,
Птицы радости, птицы милости,
Воспевают в древах гласом ангельским,
А с небес святых звон малиновый,
Из-за облаков несказанный свет.

Ее предчувствия сбываются: в момент героической смерти она суб'ективно переживает осуществление своих ожиданий, она испытывает высшее блаженство и полное примирение с жизнью. В двух последних картинах «Китежа» Корсаков дает поистине гениальное изображение того расширения человеческого я, которое человек может испытать в минуты морального энтузиазма. Для исключительных натур невидимый град Китеж есть реальность, но не физическая, а психологическая. Вот человеческий документ, красноречиво подтверждающий сказанное. Я приведу его заключительные строки: «Знаете ли, что значит в одно... мгновенье почувствовать величайшее единство всего мира? Тончайшую и красивейшую связь между самой отдаленной звездой и вот этой микроскопической пылинкой, что лежит на крышке моего стола... между величайшим гением человечества и зачатком нервной системы какого-нибудь червя; между мной и маленькой белой тончайшей структуры и красоты снежинкой... лучом весеннего солнца, ростом травы, зеленой пенистой волной, клеточкой живой протоплазмы или психикой какого-нибудь Петра, Ивана, живущего на том конце света... Знаете ли вы, что значит видеть всю жизнь, как на ладони? Знаете ли вы, что значит с нежною внимательностью любоваться всей этой громадой, трепетно и страстно любить каждое движение, каждое биение пульса молодой, только что развернувшейся жизни? И знать, что ни одна секунда не властна над тобой, что одним словом, без страха, без сожаления ты можешь прервать ее, навеки покончить с сознанием». Это не литературное произведение. Это — конец письма перед казнью Климовой.

Чтобы быть великим выразителем социальных чувств в искусстве, надо обладать исключительной способностью к перевоплощению. У различных художников то, что я назвал бы коэффициентом эстетической перевоплощаемости, бывает различно. У одних он мал; таковы художники индивидуалистического типа, как, например, Кюи и Чайковский; у других

чрезвычайно велик: к таковым я отнес бы авторов «Бориса» и «Псковитянки«. Оба типа творчества имеют равное право на существование в искусстве, но изображение жизни народных масс составляет преимущественную особенность второго типа, и в этом смысле великая социальная задача искусства, которую гениально разрешил Римский-Корсаков, всего лучше определяется следующими прекрасными словами Мусоргского: «В человеческих массах, как и в отдельном человеке, всегда есть тончайшие черты, ускользающие от хватки, никем не тронутые. Подмечать и изучать их в чтении, в наблюдении, по догадкам, всем нутром изучать и кормить ими человечество, как здоровым блюдом, которого еще не пробовали, — вот задача-то, восторг и присно восторг. К новым берегам! Бесстрашно, сквозь бури, мели и подводные камни, к новым берегам!»

ЗАВЕТНЫЕ ДУМЫ СКРЯБИНА.

О, бурь уснувших не буди,
Под ними хаос шевелится!
Тютчев.

I.

Философы в роли композиторов или композиторы в роли философов являются большею частью людьми, попавшими «не в свои сани». «Гимн жизни», сочиненный Ницше для хора с оркестром, и туманная болтовня Вагнера об «истинно-сущем» ничего не прибавляют ценного к творениям этих гениальных людей. Интеллектуальное миропонимание философа и эмоциональное «звукосозерцание» мира музыкантом, как выражается Н. А. Римский-Корсаков, вещи глубоко различные. Подход к эстетической интуиции с мерками рассудочного научного познания и наоборот вызывают то чувство неловкости, которое Антокольский сравнивает с ощущением, испытываемым нами, когда мы по ошибке надеваем правый сапог на левую ногу или, наоборот, левый сапог на правую ногу. Дилеттантская трескотня фраз о сокровенной метафизической сущности музыки всегда отталкивала от себя наших музыкантов. «Любовь к словам и речам по поводу музыки — глубины бездонные», писал Н. А. Римский-Корсаков, «это любовь (к музыке) наименьшая» («Музыкальные статьи и заметки», 1911 г., стр. 215).

Истинный художник сходен с истинным философом в том, что оба умеют «с высоты взирать на жизнь», но их натуры и цели, к которым они стремятся, слишком различны, чтобы можно было ожидать оригинальной философской системы от музыканта или оригинальной симфо-

нии от философа. Философ стремится дать новое научное истолкование «мировой загадке» на языке отвлеченной мысли при помощи нечувственных понятий, он строит известный мировой концепт, по выражению Канта, conceptus cosmicus, который давал бы научное истолкование космосу физическому и духовному, макрокосму и микрокосму, истолкование, отвечающее об'ективным отношениям в окружающем нас мире явлений; его занимает достоверность, доказательность и систематичность устанавливаемого им миропонимания. Великий художник точно также раскрывает перед нами весь мир в виде иллюстрационного сложного образа.

Мир Шекспира, Пушкина, Гете, Бальзака, Вагнера, Римского-Корсакова, Достоевского — есть вселенная в миниатюре, известная реакция на Все, но реакция не познавательная, а эмоциональная. У поэта есть известное мирочувствие, в поле его зрения попадает лишь маленький фрагмент действительности, но он, преломляя этот фрагмент через свой артистический темперамент, дает нам почувствовать, как он эмоционально относится и ко всему остальному. Эту важную мысль удивительно метко и тонко выразил Гейне по поводу Шекспира, и я не могу не привести его подлинные слова, подчеркнув курсивом то, что мне кажется особенно значительным: «В душе поэта отражается не природа, но ее образ, который, будучи похож на изображение, отражаемое зеркалом, все же порожден его душой. Он, так сказать, выводит вселенную на свет, и когда, очнувшись от младенческой дремоты, достигает самосознания, то ему одинаково понятна каждая часть внешнего мироздания, во всей своей связи с прочими частями, ибо его ум заключает в себе представление обо всем и знает до последних пределов все мировые явления, загадочные для обыкновенного ума и с большой трудностью понимаемые или даже вовсе не понимаемые обыкновенными исследователями». Тут речь идет не о понимании научном в плоскости познания, но

о понимании в смысле эмоционального артистического постижения в поэтическом образе. Далее Гейне пишет: «Как математик, имея небольшую часть окружности, может начертить всю окружность с центром, так и поэт, воображению которого представился маленький осколок внешнего мироздания, вполне открывает обширную связь этого осколка со всем мирозданием. Ему равно известны окружность и центр всех вещей, он понимает вещи в их широчайшем об'еме и глубочайшем средоточии» (см. «Женщины и девушки Шекспира», Г. Гейне, сочинения, 1864 г., т. III). Слова Гейне, которые не следует толковать ни в духе мистицизма, ни в духе рационализма, выражают глубоко верную мысль, что каждый великий художник имеет в своем воспринимающем мир духовном зеркале типический для себя коэффициент преломления, и если вам удалось его получить, то вы можете учуять, как данный художник отнесся бы эмоционально в своем артистическом созерцании и к тому об'екту, которого он не созерцает. Подобно тому, как философ Коген проникает в тайники мышления Канта, интерполирует и экстраполирует его миропонимание, восполняя пробелы сообразно логической связи с остальным, так и Римский-Корсаков, который, по его словам, углубившись в изучение «Хованщины», чувствовал себя по временам как бы Мусоргским, мог реконструировать по фрагментам 5-ое действие. Так реконструирован Римским и Глазуновым «Игорь», «Свадьба Фигаро» Моцарта — Берлиозом (речитативы), конец 1-го действия «Каменного Гостя» Даргомыжского — Цезарем Кюи и т. д.

Чем шире артистическая интуиция мира у художника, тем глубже и проникновеннее тот аспект, который придает его эстетическая форма изображаемому об'екту. Вот почему «Старая ведьма» Рембрандта Хилле Боббе, кувшин Сезанна безмерно прекраснее Мадонны мелко плавающего Бугеро. Мирочувствие художника вещь столь же великая и значительная, как и миропонимание философа, и

вполне естественно, что каждый из них безмерно предпочитает присущую ему стихию. В то время, как немузыкальный Кант находил музыку назойливым, навязчивым искусством, так как пение пиэтистов мешало ему сосредоточивать внимание на разработке философских проблем, Бетховен писал: «Когда я открываю глаза, то невольно вздыхаю, так как видимое мною противно моей религии, и я должен презирать свет, который не чует, что музыка есть более высокое откровение, чем всяческая премудрость и философия» (Из письма Беттины фон-Арним к Гете 28 мая 1810 г. по поводу венского общества).

II.

Если строительство философских систем не дело музыканта, а композиция симфоний не дело философа, то отсюда, разумеется, не следует, чтобы эти две сферы творчества были совершенно чужды одна другой. Платон, Декарт, Руссо были замечательными музыкальными теоретиками, последний вдобавок и недурным композитором. Гербарт был сильным пианистом, у О. Конта был звучный тенор, и он хорошо пел, Шопенгауэр играл на флейте, Ницше — на рояли, и т. д. С другой стороны, философские размышления, — в особенности касающиеся области искусства, — Бетховена, Берлиоза, Вагнера, Шумана, Римского-Корсакова и др. в высокой степени интересны для психолога и философа. Вот почему философские наброски Скрябина, опубликованные в VI выпуске «Пропилей» (1919 г.), заслуживают самого серьезного внимания.

Не надо забывать прежде всего, что они не предполагались к опубликованию и, следовательно, весьма неосновательно приписывать Скрябину, как это делают некоторые его не в меру услужливые друзья, какую-то горделивую претензию дать новое философское истолкование мировой загадки. Наброски скрябинские, с другой стороны, не представляют собой случайной экскурсии музыканта в чуждую ему область, но

органически связаны с его артистической индивидуальностью. Не случайно Римский-Корсаков увлекался пантеизмом Спинозы и изучал Спенсера. Не случайно Чайковский заинтересовался пессимизмом Шопенгауэра и одним из первых приветствовал «Кризис в западной философии» Владимира Соловьева. Не случайно ленивый и добродушный Лядов, не способный обидеть муху, увлекся по контрасту мощным и грозным образом Сверхчеловека, который и у больного и кроткого Ницше зародился по контрасту. Как болезненного и слабого физически Гиппия пленял могучий героический образ Геркулеса, так для Ницше и Лядова восхищение образом «Uebermensch'a» было восхищением неврастенической дамы перед мышцами циркового атлета, как ядовито выразился о Ницше Э. Гартманн. Я полагаю, что и философские идеи Скрябина органически связаны с его музыкальным творчеством. Если музыка Скрябина есть выражение эмоциональной сущности того, что он крайне несовершенным языком поэтических образов выражает в программах и стихах к своим музыкальным созданиям, то его философские записки есть перевод системы поэтических образов на язык научно-философских понятий.

Пушкин в «Записках Смирновой» справедливо замечает, что все великие поэты были религиозны, и то же можно сказать о всех великих музыкантах, если отчетливо формулировать понятие религиозности. Религиозность, общая и для людей «верующих» в смысле определенной церковной традиции, и для «неверующих» в этом смысле, есть налицо, когда человек верит в высший смысл жизни, признает известные безусловные научные, нравственные и художественные ценности независимо от того, с какими богословскими или метафизическими догматами он связывает эту веру. Если подобное отношение к миру и жизни художник выражает в искусстве, то его искусство является религиозным. Бетховена, который был католиком по крещению, никто не назовет выразителем идей католического

церковного традиционализма в его высших созданиях, но никто не назовет Бетховена нерелигиозным. Бетховен непоколебимо верил в добро, истину и красоту и связывал эти понятия с идеей непостижимого для ума высшего начала, вся же сфера догматики оставалась ему чуждой и не подлежащей анализу. «Религия и генерал-бас», говорил он, «есть две замкнутые каждая в самой себе вещи, о которых нечего диспутировать» (эти слова Бетховена приводит Шиндлер).

С другой стороны, тенденция проводить последовательно церковно-религиозный традиционализм в искусстве может привести к тому, что тот, для кого этот традиционализм неприемлем, отвергнет и самое художественное произведение. Так, пьеса Кальдерона: «Поклонение кресту», где явно просвечивает тенденция показать, что самая грубая и слепая вера в чудеса избавляет от наказания самого гнусного преступника, антихудожественна и смешна даже в глазах верующего католика, ибо нарочитость замысла слишком явно бросается в глаза. Быть может, именно чрезмерная приверженность церковному традиционализму помешала Глинке и Балакиреву реформировать церковное пение в России, и, наоборот, глубокое артистическое проникновение в религиозную стихию своего народа дало возможность свободомыслящим художникам Мусоргскому и Римскому-Корсакову раскрыть перед нами в «Борисе», «Хованщине», «Китеже» и «Воскресной увертюре» глубину мистики и поэзию обряда. То же влечение к религиозным переживаниям видим у художников симфонистов — «Царь Иудейский» Глазунова и «По прочтении псалма» Танеева, — только в этих произведениях нет перевоплощения в религиозную стихию русского народа. Они более тяготеют к выражению религиозных чувств в художественных формах западного — бетховенского и листовского — образца.

III.

Можно наверное сказать, думается мне, что Скрябину, подобно Шуману, Вагнеру, Чайковскому, Римскому-

Корсакову, Листу, Берлиозу, приходилось переживать кризисы глубоких сомнений, но, с другой стороны, несомненно, что переход от наивной религиозной веры детства к религиозно-философским воззрениям юности не сопровождался никаким резким переломом. По крайней мере, в 16 лет его философствования уже представляют чисто моральное истолкование христианства, которое он высказывает в спокойной и уверенной форме: «Религиозное чувство есть сознание в себе Божества». «Верить в Бога, значит верить в истинность учения о нравственности и следовать ему... Вот сущность учения Иисуса Христа: будь нравственным, честным, добрым, люби ближнего, как самого себя (Матф. V, 44)». (См. начало «Записок», Пропилеи, VI, стр. 120). Из следующей записи 1900 г. можно видеть, что кризис философских сомнений был, действительно, пережит им, но гораздо позднее. «Чтобы стать оптимистом в настоящем значении этого слова, нужно испытать отчаяние и победить его». (Ib. 121). Далее следует лирическое излияние, как бы монолог Фауста, выражение разочарования в тщетных поисках истины, добра и красоты. Но на все эти черные мысли Скрябин дает резкий отпор. «Так что же!» Он принимает мир, он делает вызов тому, кто его своею «властью из ничтожества воззвал», так как чувствует в себе мощное пробуждение творческого призвания высшего порядка. Приводимая выше цитата может быть сопоставлена с одним самопризнанием Гоголя, которое относится к 1834 г., когда Гоголю было 25 лет. Скрябину же было 28 лет, когда он писал: «Я все таки жив, все-таки люблю жизнь, люблю людей, люблю еще больше за то, что и они через Тебя (Бога) страдают, поплатились. Я иду возвестить им свою победу, иду сказать, чтобы они на Тебя не надеялись и ничего не ожидали от жизни, кроме того, что сами могут себе создать. Благодарю Тебя за все ужасы Твоих испытаний, Ты дал мне познать мою бесконечную силу, мое безграничное могущество, мою непобедимость, Ты подарил мне мое тор-

жество!» (Ib., 121). Здесь следует отметить совершенно отсутствующий у Гоголя богоборческий момент наряду с эмоциональной эвфорией, как будто имеющей слегка патологический оттенок. Такие случаи под'ема творческих сил с некоторым патологическим оттенком богоборчества отмечает проф. Ф. Ф. Зелинский у Лукреция, Мицкевича и Ницше. Конечно, нужно быть очень осторожным при определении психологической природы выраженного здесь переживания. Как увидим ниже, в Скрябине-художнике демонический элемент имеет совершенно подчиненное значение и лишь изредка одерживает в нем верх.

То обстоятельство, что выход из кризиса сомнений Скрябин находит в художественном творчестве, представляет полную аналогию с душевными волнениями, пережитыми в юности Репиным и Антокольским. Это преодоление жизненной трагедии через искусство нашло себе музыкальное выражение в финале 1-ой симфонии, представляющем гимн искусству:

Когда душа полна смятенья,
В тебе находит человек
Живую радость утешенья.
Ты силы, павшие в борьбе,
Чудесно к жизни призываешь,
В уме усталом и больном
Ты мыслей новых строй рождаешь.

Влияние музыки Вагнера в 1-ой симфонии и идей Вагнера и Ницше здесь заметно сказывается. Идея Человекобожества, навеянная Ницше, сквозит и в либретто оперы, которую Скрябин задумывал примерно в 1903 г. Герой этой оперы, «философ-музыкант-поэт», говорит, между прочим:

Религий ласковый обман
Меня уже не усыпляет,
И разум мой не затемняет
Их нежно блещущий туман.
Рассудок мой, всегда свободный,
Мне утверждает: ты один,
Ты раб случайности холодной,
Ты всей вселенной властелин.

IV.

Философские искания Скрябина оформляются и приобретают более связный характер, примерно, в 1904 г. Что читал Скрябин? Судя по указаниям Б. Ф. Шлецера и по самому тексту записей можно сказать, что он был знаком с историей новой философии по Ибервегу, с психологией по Вундту и, может быть, Введенскому, он читал Шопенгауэра, Ницше, писания кое-каких теософов, знаком с Шуппе, с его статьей о «солипсизме». В его философском развитии, вероятно, сыграл известную роль С. Н. Трубецкой, у которого есть небольшая статья, посвященная Скрябину. Трубецкой пробовал заинтересовать его философией Соловьева, но первоначально безуспешно, и лишь много позднее, незадолго до смерти, Скрябин стал ценить Соловьева, — я укажу ниже, что́, по моему предположению, могло привлечь его к Соловьеву.

Исходным пунктом для Скрябина, как для Декарта, является достоверность его сознания, и притом только одного личного индивидуального сознания. Скрябин сторонник абсолютного идеализма. В исходном пункте он радикальный солипсист. Он оспаривает дуализм в психологическом опыте, предполагаемый Вундтом, согласно которому суб'ективным психическим процессам соответствует данная извне об'ективная сторона — реальность физического мира.

«Мне кажется, пишет Скрябин, очевидным тожество суб'екта и об'екта в психологическом опыте». При таком взгляде опыт перестает быть опытом (и становится творчеством). Если мы все можем утверждать, как суб'ективное событие, то оно может быть только результатом нашей деятельности. Итак, мир есть результат моей деятельности, «моего творчества, моего хотения (свободного)» (стр. 133). Этому выводу как будто противоречит то обстоятельство, что мир не таков, каким бы я желал его видеть; так, в нем царит страдание и смерть.

Однако, допустим на минуту, что в мире все отвечает моим хотениям, что тогда получится? «Мне не останется ничего желать. И в этом положении я буду находиться вечно. Можно ли себе представить что-нибудь ужаснее этого оцепенения в довольстве? И неужели самое ужасное из страданий, неужели все пытки цивилизации не лучше, не менее мучительны, чем это вечное ощущение довольства? Конечно, да!..» (Ib. 133). Если мир есть продукт моего творчества, то пространство и время являются формами моего творчества. «Пространство и время не создаются через сложение промежутков времени и предметов. Создать пространство и время значило бы создать всю историю и все будущее вселенной» (Ib. 136).

Если пространство и время суть формы творчества, то ощущения суть его содержание. Мое стремление к активности создает мне противоупор, препятствие — Не-я — пространство и время есть об'ектирование этого стремления (Ib. 163). Я познать хочу сопротивление, я хочу создать сопротивление. Я=«Я» и «Не-Я». Активность моего сознания выражается прежде всего в различении, в дифференциации, это и составляет наше духовное самоозарение. Поток сознания есть ряд творческих порывов, их смена ритмична, образует ритмическую фигуру. Творец стремится все excelsior, excelsior, каждый его порыв представляет страстное напряжение в преодолении препятствия, это напряжение сопровождается радостным разрядом, когда препятствие побеждено. Однако, если «камень и мечта созданы из одного материала и одинаково реальны» (Ib.), то спрашивается, где же граница между суб'ективным и об'ективным? Значит, мир есть законообразная галлюцинация Александра Николаевича Скрябина, а мы, грешные, продукты его поэтической фантазии? Казалось бы, «выходит, что как будто я автор всего переживаемого, я творец мира» (Ib. 135). «Вас нет: есть только игра моей фантазии, свободной и единой, которая Вас создает и

наблюдает» (Ib. 139). Как ни соблазняет Скрябина такая точка зрения абсолютного солипсизма, но он сам же делает против нее возражения. Если бы мир и «чужие Я» были порождением личной, индивидуальной стороны моего «Я», тогда я знал бы все содержание мира и содержание «чужих Я». Однако, это не так. Значит, содержание чужих Я и весь мир порождаются передо мною активностью Сверхиндивидуальной стороны моего Я, деятельностью во мне общего и с Вашим Я Универсального Сознания или Сознания Вообще. Его активность во мне не может быть осознана мною, является бессознательной функцией. Но отчего же Универсальное Сознание воплощается во множественности индивидуальностей?» Почему оно порождает в своем творчестве здесь Ивана, а там подальше Петра?» (Ib.). Потому что творчество есть расцвет индивидуальности. Высшими формами такого расцвета является гениальность, вот почему в гениальных людях, как в фокусах, проявляются наивысшие достижения мирового духа, они опережают другие индивидуальности, в свою очередь пробуждая в них творческую активность, от центра к центру, центростремительные и центробежные силы, желание деятельности и желание покоя, оригинальность и рутина, гений и толпа!.. История человечества (вселенной) есть история гениев. Со временем все более развивается индивидуальность, и ритмическая фигура заканчивается всеоб'емлющей индивидуальностью — Богом. Толпа — разбрызги сознания гениев, — их отражение, жизнь — акт любви» (Ib. 143), «Любите врагов ваших, создавших ваши чувства. Восставайте на них и боритесь, любя и закаляя друг друга своим сопротивлением». «О вы, народники, и вы, аристократы! Как возвышенны и благородны ваши стремления, поскольку они чисты, и как вы неправы, когда хотите уничтожить тех, которые порождают их. Любите ваших врагов, которые создали ваши прекрасные чувства». (Ib. 144). «Радуйся

творчеству других людей, так как это (через меня) твое же творчество. Воспринять значит создать» (Ib. 158). «Гений вполне вмещает все переливы чувств отдельных людей, и потому он как бы вмещает сознание всех современных ему людей». (Ib. 115).

Далее является вопрос, представляет ли в историческом процессе все большее нарастание расцвета индивидуальностей явление бесконечно продолжающееся или находящее себе известный момент окончательного завершения. По мнению Скрябина: 1) этот процесс должен завершиться в определенный момент истории; 2) этот момент должен иметь характер внезапности, катастрофичности, быть метафизической природы, т.е. сопровождаться радикальным изменением структуры данного мира, светопреставлением в буквальном смысле слова; 3) путем к такому трансцендентному изменению сознания, а с ним и природы всех вещей является мистический экстаз, слияние всех индивидуальных сознаний в высший синтез Универсального Сознания; 4) художники, поэты, музыканты, и в частности он — Скрябин — в своем творчестве являются предтечами и провозвестниками такого переворота. «Последняя цель — абсолютное бытие — есть общий расцвет. Это — последний момент, в который совершится божественный синтез. Это расцвет моей всеоб'емлющей индивидуальности, это — восстановление мировой гармонии, экстаз, возвращающий меня к покою. Все другие моменты бытия суть последовательное развитие той же идеи, рост сознания до моего» (ib. 171). Так как Универсальное Сознание сверхвременно, ибо время есть лишь перспективный образ бытия, одна из форм творчества духа, то исторический процесс от сознания протоплазмы до Скрябина есть лишь развертывание, эволюция во времени того богатства божественной индивидуальности, которое потенциально целиком заложено в ней от вечности. «История вселенной есть, выражаясь условно», единовременная эволюция всех моментов времени, всей

системы отношений одного относительно другого. Она есть движение к фокусу освещающего ее всеоб'емлющего сознания, есть постепенная дифференциация, под'ем, исчезновение ее в абсолютной дифференциации, в абсолютной деятельности» (Ib. 183). Это наивысшее напряжение мирового творчества приводит к совпадению противоположностей — бодрствования и сна, гармонии и хаоса: «она есть постоянное пробуждение до абсолютного бодрствования—что то же—до абсолютного сна. Абсолютная дифференциация есть смешение, есть возвращение к хаосу». (Ib. 183).

V.

Таков, в общем, ход философских мыслей Скрябина. Подражая Фихте, он защищает догматический идеализм. «Об'ект», т.-е. мир, есть порождение «суб'екта», «Я» порождает «Не-я», оно об'ективирует свои собственные суб'ективные порождения, оно нуждается в препятствии, противоупоре, толчке, как выражается Фихте (Anstoss). Только для Фихте оно нуждается в этом толчке для моральной деятельности, а для Скрябина прежде всего для эстетического творчества. В этом отношении его концепция есть подражание Шеллингу, Шлегелю и Ницше. Пространство и время для него, как для Фихте и Шопенгауэра, являются формами представления мира для «Я», он называет их формами творчества. Весьма важно отметить, что для Скрябина, как для Ницше, «только как эстетический феномен-мир и существование являются вечно оправданными». Мировой процесс есть игра, дающая творцу «божественную радость творчества». Было бы ошибкой принимать Скрябина за сторонника метафизического солипсизма. Подобно Шлегелю, он только в исходном пункте своих рассуждений кажется таким, и некоторые ошибочно видят в нем такового. Ведь Скрябин признает, что порождающим мир и души началом является Универсальное Сознание, которое бессознательной для меня

активностью порождает и меня и весь мировой процесс — это рассуждение есть воспроизведение взглядов Фихте и Шеллинга. Подобно тому, как над Фихте иронизировали Гете и Гейне (последний уверял, что Фихте отрицает одушевленность своей жены), Плеханов говорил иронически Скрябину в Женеве. «Так это мы вам, Александр Николаевич, обязаны хорошей погодой». Но совершенно правы те, кто имеют в виду у Скрябина солипсизм настроения—Stimmungs solipsismus эстета-индивидуалиста. Скрябин, как и всякий великий художник, творил миры, но миры эстетической видимости, и, как таковой, Скрябин является одним из самых напряженных, крайних и ярких выразителей глубокого, но узкого индивидуализма. Его индивидуализм не имеет преобладающей нотой тоскливого, ноющего чувства пустоты и одиночества («Solitude», Мопассана, «Снова, как прежде, один, снова об'ят я тоской» Чайковского). В его индивидуализме нет тупого человеконенавистничества Штирнера и голого Саввы на голой земле Л. Андреева, ему чужда мораль господ и антихристианские повадки Ницше, но он совершенно лишен дара перевоплощаемости в человеческие массы. Если он антропоцентричен, как художник, и лишен значительного артистического интереса к живописанию природы, будучи, по остроумному выражению одного его знакомого, «диллетантом в природе», то еще в большей степени он дилеттант в народе. Сфера Скрябина — сфера глубинного «Я», и в этом отношении его мистический индивидуализм и идеализм представляют полярную противоположность мистическому реализму и коллективизму Римского-Корсакова. Скрябинский культ гения тоже идет от Шлегеля, Шеллинга и Шопенгауэра и совпадает с перепевами подобных мыслей у Ницше и современных поэтов:

«Я бог таинственного мира,
Весь мир в одних моих мечтах».

(Сологуб).

Характеристика мистического экстаза у Скрябина вполне соответствует традиционному описанию мистиков — от Плотина до Ницше. Слияние с миром, уничтожение рамок пространства и времени, тожество противоположностей (coincidentia oppositorum) чувство блаженства и мощи — все это аттрибуты экстаза, хорошо знакомые всякому, читавшему писания мистиков. Характерны для Скрябина в его суждениях об экстазе пессимистические ноты всех неприемлющих мира мечтателей о «конце всех вещей». Эсхатологическая концепция трансцендентного изменения мира и сознания напоминает идеи Шопенгауэра и Гартманна, а также христианское учение о конце мира. Только для Скрябина характерно то, что Искупителем, который принесет с собой новое небо и новую землю, будет музыкант, артист, а не моральный проповедник, причем именно художник принесет миру всеобщую гармонию — любовь и справедливость. Сама же идея периодического возникновения и гибели мира стара, быть может, как самый мир. Я называю эту идею пессимистичной, потому что она полагает человеческому творчеству определенный предел на грани времен, иначе говоря, исходит из мысли о конечности, ограниченности творческого духа.

VI.

«Мистики хороший народ», — писал Вл. Соловьев, — «только они несколько слюнявы». Соловьев в шутливой и слегка иронической форме отмечает тут одну черту, свойственную мистицистам—спутанность мышления. Если буквально понимать тезисы мистицизма, то произойдет смещение всех противоположностей, контуры понятий теряют здесь всякие очертания, и все сливается в какой-то расплывчатый туман: 1) между мною и Богом нет разницы — Я —Бог; 2) между миром и мною нет разницы — суб'ект тожествен об'екту; 3) между пространством и временем теоретически нет разницы — пространство и время суб'ективные формы восприятия — в экстазе они отпадают, и все сливается в один вневременный и

внепространственный пункт; 4) между наукой и искусством нет разницы — высшее искусство сливается с высшим знанием; 5) между различными родами ощущений и различными родами искусств нет разницы — Бальзак пишет в «Seraphita-Seraphitis»: «Свет переходил в мелодию, мелодия переходила в свет, цвета были светом и мелодией, движение было числом, одаренным речью». Шлегель пишет: «Статуи переходят в картины, картины в стихи, стихи в музыку, и — кто знает? — быть может, когда-нибудь отличная церковная музыка вознесется на воздух в виде собора?» Если же все эти гиперболы истолковать, как и следует, метафорически, то, пожалуй, от мистицизма, как от теории, ровно ничего не останется. Однако, несомненно останется нечто весьма важное, — останется мистика, как специфическая форма душевных переживаний, и другие психологические особенности людей, которых мистические теории влекут к себе, как наиболее отвечающие их душевному складу.

Если бы я был одним из тех часто встречающихся у немцев «фантастических педантов», как их называет Грильпарцер, я бы непременно отыскал в симфонических текстах и в самой музыке Скрябина изображение его философских «идей», я бы откопал в «Экстазе» и «Прометее» места, соответствующие «об'ектированию» об'екта суб'ектом, исчезновению пространства и времени и т. д. Подобные смехотворные филосфские коментарии можно найти в вагнерианской литературе, достаточно также вспомнить одну статью, дающую «философский анализ» «Заратустры» Ницше—Штрауса. На свете всегда найдется достаточно дураков, готовых с программою и партитурой в руках находить удовольствие в проверке и в установке подлинности подобных соответствий, но мы видим, что для Скрябина его философское миропонимание — лишь удобная рамка, воплощающая его артистическую интуицию мира, и мы должны искать в его творениях ключа к его художественному мирочувствию, а не фило-

софскому миропониманию, которое не может быть, как и всякая система понятий, выражено в звуках. Это мирочувствие всего ближе стоит к Шопену, Листу, Вагнеру и Чайковскому, поскольку в них ясно сказывается индивидуалистическая тенденция — падение и взлеты, муки борения и страстная экзальтация духа. Утонченность и нежность Шопеновской лирики, любовные томления Тристана, тревожные порывы к музыке Чайковского и муки сомнений Листовского «Фауста» наиболее родственны его душе, но что составляет его оригинальную черту, так это стремление об'ектировать в музыке самую творческую стихию художника.

Подобно тому, как Гайдн, когда писал «Творение», по его словам, чувствовал в себе Бога, так и Скрябин — творец эстетического подобия мира — чувствует себя Сверхчеловеком. И программы, и стихи Скрябина в лучшем случае представляют то, что Гегель называл средней поэзией, — я хочу сказать, они не имеют решительно никакого самостоятельного художественного значения, их роль чисто прикладная; но ведь то же можно сказать и про текст «Тристана». Когда-то немцам вздумалось поставить Вагнеровского «Тристана» без музыки, как драму, и эта драма оказалась никуда не годной, и попытка ее возобновления больше никогда не повторялась. Язык «Предварительного Действия» часто страдает напыщенностью, искусственностью и, главное, холодностью, в полном несоответствии с яркостью художественных замыслов, которые, надо думать, одушевляли музыканта. «Волить», «всезвучное молчание», «смерти белое звучание», вскрыльности, вспенности, всбежные, вскрыльности, вскричавший цвет мгновенья, извивноползною змеею, огнествимый, лучественный, в мире тайн пурпурнозвучных, вспыхи снега, тебе рассветной, тебе порывный etc. Однако, если судить по тому, какие божественные звуки соответствуют довольно аляповатым и бесвкусным программам «Боже-

ственной поэмы» и «Экстаза», то весьма возможно, что текст «Предварительного Действия» превратился бы в ту «музыку слов», с которою мы обычно примиряемся в дивном «Тристане» Вагнера. Можно, с другой стороны, указать на полное соответствие в общих чертах философских размышлений Скрябина с наиболее рассудочными моментами его текстов и программ. Поясню это рядом примеров. Так, в программе «Оргиастической поэмы», как называлась первоначально Божественная Поэма, мы видим эмоциональный комментарий к его излюбленным философским идеям: желание творить, сладость мечты, «взлеты и падения» активности, сомнения, усилия побеждающей воли, человек — Бог... свободная игра, опьянение свободой, сознание единства и т. п. В поэме «Экстаза» заметна ритмическая фигура взлетов и падений в творческих порывах: А) дух любви, В) «Но внезапно предчувствия мрачного ритмы тревожные в мир очарованный грубо врываются». A^{I}) «Дух, надеждою радость зовущий, отдается блаженству любви», B^{I}) «Грозной толпой будто вздымается ужасов диких толпа безобразная»... A^{II}) «Дух, жаждой жизни окрыленный, увлекается в полет». B^{II}) «Дух, сомнением скорбь создающий, отдается мученьям любви», и т. д. Дальше оттеняется все нарастающее и нарастающее стремление к еще высшей и высшей цели. «Но чем омрачен этот радостный миг? Именно тем, что он цели достиг». Поэтический текст «Экстаза» вовсе не есть программа в собственном смысле слова к симфонической поэме этого имени, но свободная импровизация на ту же тему.

«Предварительное действие» тоже начинается с божественного творческого акта («волит Бесконечный (т.-е. Универсальное сознание) себя в Конечном опознать»). Не Бог в пространстве, но пространство есть форма творчества Божия:

Где пространства те, где бездны
Золотистой туманности звездной?
Они, как я, в тебе, в твоем волении etc.

Множественность сознаний есть марево, порождение божественного Я, его излучения:

Я—мечта твоя о будущей вселенной,
Одно из звеньев двуединого бытья
(тожество суб'екта и об'екта)
. . . . . .
Мы рождены твоим хотением различий,
(дифференциация сознания)
Нас будят отблески бессмертного луча.
Мы знаменуем мир обманов и обличий,
Ты в нас играешь многопенностью ключа.

Вслед за священным мигом творения возникает противоположность суб'екта и об'екта.

Я отныне сочетанье
«Я» и чуждого «Не—Я».

Эротический элемент в текстах и музыке Скрябина играет роль важного, но переходного момента.

Проникнуть можно лишь сквозь пену сладострастья
В ту область тайны, где сокровище души,
Где, разлюбив души взволнованной пристрастье,
Святой блаженствует в сияющей тиши.

(Ib. 222).

Равным образом и демонизм у Скрябина есть момент, подлежащий преодолению, он об'ективирует это темное начало, стремясь от него очиститься. Никакого смакования сатанизма, как у Пшибышевского в «Синагоге Сатаны» или у Бодлэра в «Цветах зла», у Скрябина нет ни в натуре человека, ни в натуре художника.

VII.

Неумные почитатели Скрябина склонны были иногда облечь его в мантию лже-пророка или, лучше сказать,

плащ шарлатана, приписывая ему теософические
редни, теургические трюки и таумитургические мани-
уляции. Все это — порождение невежества и *салон-
ого снобизма самого дурного тона*. Вера
теургическую силу искусства, которая может вызвать
зменение в материальном строе вселенной, есть проявле-
ие *мистического материализма*, который
вляется пережитком первобытного религиозно-магиче-
кого взгляда на мир. Но теургическая сила искусства,
если разуметь под нею способность искусства преобра-
жать *психическую* жизнь человека, есть факт не-
сомненный и бесспорный. Не только существующее
общество отображается в искусстве, но и создания вели-
ких художников влияют на общество и *преображают*
его. В этом смысле Скрябин сходился с Вл. Соловьевым
(«Общий смысл искусства»), когда он писал: «Искусство
должно преображать жизнь». Римский Корсаков часто
живописует в сказочных образах и символах это прео-
бражающее действие искусства. Поэт Левко — только он
«ясновидящий», который узнает мачеху-ведьму, Садко
воздействует своим даром на окружающие стихии.
Царевна-Лебедь и звездочет, — символы этой преобра-
жающей жизнь силы искусства. И Скрябин был в этом
смысле «теургом», он ярко выразил в своем творчестве не
только духовные искания и борения, одушевляющие
современного человека, но и *предугадал глубокие
изменения в современной европейской
культуре*. Его волновала та же *тревога*, которая
зародила в душе Ницше предчувствие какого-то миро-
вого катаклизма. «Ich bin Verhängniss». «Я — рок», писал
он. Та же тревога охватила умирающего Вл. Соловьева,
который чувствовал, что «*магистраль всемирной
истории порвалась*». Скрябин — и «предчув-
ственник лучшего будущего», как выражался Достоев-
ский, и выразитель могучей духовной борьбы современ-
ного индивидуума с его внутренним разладом. Он внес
в искусство и новое эстетическое содержание, и новые
эстетические формы, причем новизна душевных пережи-

ваний, воплощенных в художественной форме, идет у него рука об руку с обновлением средств музыкального выражения.

I. Прежде всего в его творчестве бросаются в глаза утонченность и богатство в музыкальной передаче самых неуловимых оттенков во внутреннем мире индивидуума. До Скрябина искусство не имело средств зафиксировать в художественной форме такие глубокие прослойки в душевном мире человека. Мы услышали в его музыке то, над чем до сих пор царило тютчевское Silentium. Гармоническое богатство и стремление расширить самые рамки гармонии были для него не случайной прихотью, какою являются подобные тенденции у его подражателей, которым решительно нечего сказать нового, но внутренней необходимостью. Из таблицы, приводимой мною, видно, что даже в первых 30 opus'ах Скрябин превосходит всех композиторов нового времени тяготением к минору и тональностям со многими знаками. Рафинированность интеллигента-горожанина, живущего напряженной духовной жизнью, но отрешенного от мира простых людей и жизни природы, сказывается в нем чрезвычайно ярко. (См. таблицу на стр. 326).

II. Другая черта, бросающаяся в глаза, это стремительность музыкальной экспрессии, вполне отвечающая чрезмерно ускоренному лихорадочному темпу духовной жизни, чему, вероятно, способствовал, как у Балакирева, унаследованный холерический темперамент с быстрой и сильной эмоциональной реакцией на жизненные впечатления, в противоположность меланхолическому светлому темпераменту Римского-Корсакова и меланхолическому темному темпераменту Мусоргского, с реакцией в обоих случаях медленной и сильной.

Вот таблица, выражающая приблизительное процентное отношение медленных и быстрых темпов у наших композиторов (только лирика).

	Медл.	Средн.	Быстр.
Глинка	33	26	41
Чайковский	36	34	30
Римский-Корсаков . . .	60	10	30
Мусоргский	66	4	30
Балакирев	15	30	55
Скрябин	30	10(?)	60

III. Своенравность ритмики, не только разнообразие, но именно своенравность, т.-е. кажущаяся произвольность, но на самом деле имеющая свою внутреннюю, типически индивидуальную законосообразность. Это обстоятельство придает и мелодиям Скрябина порывистость, обыкновенно взлет и падение. Своеобразие ритмики и затейливость мелодического рисунка делают его мелодии трудно поддающимися вокальному воспроизведению, отсюда проистекает ложная мысль о недостаточной мелодической изобретательности Скрябина. Но для индивидуалистической натуры Скрябина весьма характеристична его вокальная немота, — ведь, если не считать хора в финале 1-й симфонии и бессловесных вокализов хора в «Прометее», то у Скрябина нет ни одного вокального произведения.

IV. Тяга к смешанным чувствованиям, к блаженству страданья. Скрябин любит ходить по краю бездны, вызывать в душе крайний разлад, когда кажется, что всякая гармония духовных элементов нарушена, а между тем получается concordia discors, дисгармония духа примиряется в высшем синтезе, когда, казалось бы, мы были уже на волосок от падения в бездну.

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неиз'яснимы наслажденья,
Бессмертья, может быть, залог,
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

В приводимой таблице обозначены шесть наиболее часто встречающихся тональностей мажора и шесть минора, причем суммы знаков (диезов и бемолей), входящих в состав двенадцати преобладающих у данного композитора тональностей, расположены, (как в мажоре, так и в миноре) в порядке (слева направо) убывающей частоты повторения. Сумма знаков образует коэффициент знаков у данного композитора. Первая цифра в каждом ряде означает *процент минора*; вторая *коэффициент знаков.*

12	20	do	sol	mi♭	si♭	re	fa	—	do	sol	la	re	fa	mi	**Моцарт**
22	20	si♭	fa	do	sol	re	la	—	la	sol	mi	re	si	fa	**Глинка**
25	20	sol	do	re	mi♭	si♭	fa	—	do	sol	re	la	mi	fa	**Гайди**
22	23	do	re	mi♭	mi	sol	la♭	—	do	si	re	mi	sol	fa♯	**Вебер**
20	24	fa	do	sol	mi	mi♭	re	—	do	fa	sol	re	mi	si	**Мейербер**
43	24	la	do	sol	re	mi	re♭	—	la	mi	re	si	fa	sol	**Григ**
20	26	si♭	mi♭	fa	re	sol	la	—	do	fa	re	mi	la	si♭	**Бетховен**
38	26	sol	re	si♭	mi	do	la	—	re	mi	sol	si	fa♯	fa	**Чайковский**
29	27	mi♭	sol	do	mi	re	la♭	—	si	mi	do♯	la	sol	re	**Серов**
30	28	do	mi	fa	la	re	re♭	—	si	do	sol	re	mi	fa	**Корсаков**
45	30	do	re	sol	mi♭	fa	re♭	—	mi♭	si	do♯	sol	fa♯	mi	**Мусоргский**
44	34	re♭	si♭	re	la	si	fa	—	si	si♭	re	do♯	fa	la	**Балакирев**
33	36	si♭	re♭	re	la♭	la	si	—	si♭	fa♯	sol	do♯	mi	la	**Лядов**
41	40	la♭	re♭	si	la	mi	fa	—	la	si	do♯	si♭	fa	mi♭	**Шопен**
46	41	mi	re♭	la	si	la♭	mi♭	—	fa♯	sol♯	si	do♯	mi	mi♭	**Скрябин**

У Скрябина здесь взяты только первые 30 опусов, и в них уже он превосходит всех вышеприведенных композиторов процентом минора и числом знаков, при чем преобладающие шесть тональностей мажора у Скрябина и Шопена совпадают. Прошу иметь в виду, что приводимые здесь данные не вполне точны, так как не везде приняты во внимание *все* сочинения данного автора, но лишь важнейшие *или* почти все.

Он мучит себя и нас, этот своенравный чародей, но он почти всегда побеждает дисгармонию, как Гетевский волшебник вызывает бури и умеет их укрощать. Последователи же его, подобно ученикам этого волшебника, вызвавши хаос, оказываются не в силах с ним справиться.

V. Мистический экстаз. В какой мере к экстазам Скрябина приложим термин мистический? Слово мистика, мистицизм, мистический нередко употребляются совершенно зря: то в смысле таинственный, загадочный, странный, — например, мистические аккорды; — то в смысле чудодейственный; мне вспоминается, как один музыкальный критик упрекал Римского-Корсакова за отсутствие мистического элемента в музыке «Садка», в тот момент, когда Садко погружается в воду, — очевидно, он смешивал «сказочное» с «мистическим». На самом деле к мистике относятся такие переживания, в которых суб'екту кажется, что он как бы сливается с об'ектом — миром или богом, поэтому мистический экстаз родствен состоянию самозабвения, транса или созерцательного Аполлинического, или оргиастического Вакхического характера. Употребляю эти избитые термины, заимствованные Ницше когда-то у Шлегеля, который сближал состояние аполлинического экстаза с грезами наяву, а вакхическое с опьянением, не для того, чтобы, впадая в грубый схематизм, противопоставлять два художественных типа, но чтобы отличить только преобладание одного вида экстаза у одних художников, другого — у других. В этом отношении интересна параллель между мистикой у Римского-Корсакова и Скрябина.

1. Римский-Корсаков мистический реалист — его интуиция направлена на Макрокосм, на живую природу и народные массы, его экстаз связан с живописанием обряда и пейзажа. Чтобы передать экстаз, он фиктивно перевоплощается в конкретные, реальные или фантастические, образы (Весна, Снегурочка, Левко, Панночка, Волхова, Садко, Феврония, Шемаханская царица). Скря-

бин мистический идеалист, его интуиция направлена на его же внутреннюю экзальтацию, на Микрокосм, его экстазы почти всегда безобразны, они — не радостные виденья, а мучительно-блаженные исступления.

2. Созерцательный экстаз Корсакова имеет более пассивный характер, при котором переживающее лицо отдается фасцинирующему воздействию созерцаемого. Экстаз Скрябина имеет активный характер, его провоцирует как бы сам суб'ект повторением известных заклинательных «магических» актов.

3. Отсюда вытекает различие музыкальных приемов, создающих то же состояние у обоих художников. У Римского фасцинация вызывается упорным повторением ритмической фигуры, на фоне которой развертывается роскошный мелодический узор и пышные гирлянды гармоний и тембровых сочетаний. Вспомним каватину Берендея, хор цветов, из которого выросла вся опера «Снегурочка», однообразные ритмические фигуры аккомпанимента при таянии Снегурочки, появление Царевны Лебедь, расцветание цветов в «Китеже». У Скрябина мелодическое содержание имеет второстепенное значение Эффект достигается заклинательными волхвованиями, повторением той же музыки, но с постоянным осложнением ритмической фигуры и нарастанием динамической стороны музыки в виде «взлетов и падений», пока эмоция не доведена до высшей точки, до исступления.

4. Однако, это противопоставление не безусловно. Так, во 2-й симфонии и в «Божественной поэме» есть прелестная картина природы (пение птичек). С другой стороны, у Римского-Корсакова есть гениальный pendant к «Экстазу» — это языческое радение «Коло» в финале 2-го действия «Млады», где чувственной экзальтации веселящихся в Купальскую ночь противопоставлен так ярко образ Небесной Афродиты, образ Млады, парящей в воздухе и увлекающей Яромира из этой оргии.

5. Глубокая противоположность женственной, пассивной созерцательной природы мистического экстаза у Римского-Корсакова в «Китеже» (III-я и последняя картина) и мужественной активной заклинательной природы в «Экстазе» Скрябина ярко обнаруживается из сопоставления темы «мистического звона» с главною темою «Экстаза». Первая состоит из трех нисходящих кварт с хореическим ударением на первой ноте:

sol — re — mi — si — re — la — sol

Вторая состоит из трех восходящих кварт с ямбическим ударением на второй ноте (вторая кварта уменьшенная).

sol — do — si — mi bemol — re — sol,

причем понижение второй кварты придает несколько болезненный оттенок мелодии.

6. Наконец, с культурно-исторической точки зрения любопытно отметить, что созерцательный экстаз характерен для восточных мистиков (Нестеров, Достоевский), а оргиастический — для западных (Вагнер—Св. Тереза). Об этом подробности читатель найдет в моем исследовании: «Вселенское чувство» (Свободное знание, издание Вольфа). См. также замечательную статью Д. В. Болдырева: «Зосима и Брандт», Русская Мысль, 1913.

VI. Скрябина привлекает динамика самого творческого приема и ее воплощение в искусстве. В этом отношении он напоминает Родэна, который дерзнул попытаться передать в скульптуре не только движение форм, но и самое их образование. Римский-Корсаков в «Садко» дает нам образ художника, который исполняет готовое произведение или импровизирует, то же мы видим у Листа в «Орфее», но никто, кроме Скрябина, не раскрывает перед слушателем самую лабораторию музыкального творчества. Мы

посвящаемся, слушая его, в муки творчества, это можно сказать о «Божественной поэме» и «Экстазе».

VIII

Записки Скрябина показывают, как он был, в сущности, далек от тех теософических бредней, которые приплетали к его творчеству некоторые его друзья. На свою революционную миссию Скрябин едва ли когда-нибудь смотрел вполне серьезно: Это было одно из тех чудачеств великих людей, к которым они сами нередко относятся, как к занимательной мечте. Так, Вл. Соловьев однажды явился к Л. Ф. Пантелееву и сообщил ему, что намерен в сообществе с Иваном Кронштадтским и генералом Драгомировым, устроить в России революцию. Если же допустить, что Скрябин совершенно серьезно сравнивал себя с Иисусом Христом, то придется предположить, что в нем были патологические черты, явление, весьма часто наблюдаемое у гениальных людей.

Смерть, поразившая Скрябина в самый расцвет его гения, не представляла собой ничего, кроме роковой бессмысленной случайности. Всякие фразы о том, что Скрябин «сгорел», погиб какой-то жертвой своих титанических порывов, представляют голословные утверждения. Тем прискорбнее для нас это ужасное событие. «Мистерия» Скрябина была тем, что в математике называется бесконечно отдаленным пунктом, но «Предварительное Действие» было близко к осуществлению. Таким образом, вместе с X-й симфонией Бетховена, которая должна была сочетать эллинизм и христианство в образах Вакха и Христа и с «трагедией сынов человеческих» Римского-Корсакова: «Небо и земля», [1]) мы потеряли, по всей вероятности, три великих создания религиозного искусства,

---

[1]) На превосходный текст В. И. Бельского.

и сознание полной невозместимости этих потерь наводит на самые печальные мысли:

Не жизни жаль с ее томительным дыханьем.—
Что жизнь и смерть?—А жаль того огня,
Что просиял над целым мирозданьем
И в ночь идет, и плачет, уходя!

СОДЕРЖАНИЕ.

стр.

Предисловие 3

О перевоплощаемости в художественном творчестве . 5

О музыкальном творчестве 142

Пушкин и русские композиторы 167

Модест Петрович Мусоргский 188

Музыкальная лирика Н. А. Римского-Корсакова . . . 270

Философские мотивы в творчеетве Н. А. Римского-Корсакова 283

Заветные думы Скрябина 304

Центральное Кооперативное И-во

„МЫСЛЬ".

ПЕТРОГРАД, Ковенский пер., 11.

I ОТДЕЛ.

Литература, Искусство, Обще-экономические науки.

Н. С. Гумилев — Мик — Поэма.
„ — Фарфоровый павильон, стих.
„ — Тень от пальмы, рассказ (распродано).
„ — Стихотворения, посмертный сборник (печ. 2-ое изд).
„ — Письма о русской поэзии (печ.).
В. Ходасевич — Путем зерна, стихи.
Г. Иванов — Лампада, стихи.
И. Одоевцева — Двор чудес, стихи.
Ю. Верховский — Солнце в заточении, стихи.
М. Шкапская — Вечерний час, стихи.
М. Лозинский — Горный ключ, стихи.
Е. Замятин — Огни Св. Доминика, пьеса (печ.).
Р. Тагор — Дом и мир, роман (печ.).
„ — Жертвоприношение. Отшельник. — пьесы.
Г. Аннунцио — Пизанелла, пер. М. Лозинского.
Т. Готье — Избранные стихотворения (печ.).
Р. Киплинг — Избранные стихотворения (печ.).
Литературная Мысль — Сборник I (печ.).
Е. М. Браудо — Бородин.
Игорь Глебов — Чайковский.
И. Лапшин — Заветные думы Скрябина.
„ — Художественное творчество, сб. ст. (печ.).
Музыкальная Летопись — Статьи и материалы под ред. А. Н. Римского-Корсакова, сб. I (печ.).
Ромен-Роллан — Музыканты наших дней (печ.).

И. М. Кулишер — Лекции по истории экономического быта Западной Европы, ч. I, ч. II (печ.).
Проф. С. И. Солнцев — Введение в полит. экономию (печ.).
В. Водовозов — Гр. Витте и Николай II (распродано).
„ — Версальский мир и лига наций.
Р. Кантор — В погоне за Нечаевым.
В. Короленко — Петербургский сборник, под ред. А. Б. Петрищева (распродано).
Достоевский — Сборник статей и материалов под ред. А. С. Долинина (распродано).
Э. Бернштейн — Германская революция (печ.).
Ф. Гельферих — Из воспоминаний.
Воспоминания Гинденбурга.
О. Шпенглер — Деньги и машина (печ.).
„ — Государство (печ.).

II ОТДЕЛ.

Сельское хозяйство, Естествознание, Техника.

Овощи — Сборник статей.
Н. Полевицкий — Основы сушки растений.
Акад. В. И. Палладин — Невидимые живые существа.
„ — Физиология растений.
„ — Краткий очерк физиол. растений.
Н. И. Кичунов — Белокачанная капуста (печ.).
Н. А. Крюков — Продукты птицеводства (распродано).
„ — Мясо и его продукты.
Л. М. Лялин — Плоды и ягоды (распродано).
„ — Жиры и масла.
„ — Крахмал.
„ — Руководство по винокурен. производству (печ.).
Я. Френкель — Теория относительности (печ.).
М. В. Новорусский — В яйце наше довольство.
„ — Почва.
Г. В Олсуфьев — Собирание насекомых.

А. С. Догель — Старость и смерть.
„ — Различные формы проявления жизни на земле.
Г. Д. Белоновский — Бактериология.
С. И. Костычев — Натурфилософия и точные науки.
В. Л. Якимов — Паразиты человека.
К. И. Дебу — Сушка картофеля.
„ — Торф.
„ — Бороны.
„ — Кормозапарники.
„ — Машины для сортировки зерна.
„ — Соломорезки и корнерезки.
„ — Садовые опрыскиватели.
„ — Культиваторы (печ.).
„ — Силосование кормов (печ.).
Настольная справочная книга сельского хозяина под ред. В. Г. Котельникова (печ.).
А. Еленкин — Грибы.
В. В. Пашкевич — Плодоводство (печ.).
П. Н. Елагин — Кролиководство.
„ — Основы огородничества.
М. Панкевич — Скотный двор.
„ — Табак-махорка (печ.).
Н. Юферов — Плуги.
А. А. Барановский — Древовалы и корчеватели.
„ — Двигатели в сельском хозяйстве.
„ — Луговые орудия (печ.).
М Г. Евангулов и **И. М. Холмогоров** — Введение в машиностроение.
И. М. Холмогоров — Детали машин (печ.).
А. А. Пресс — Столярное ремесло.
„ — Токарное ремесло.
„ — Лесопильное производство (печ.).
Д. А. Шапиро — Техническая отчетность.
Инж. А. Н. Судаков — Тракторы (печ.).

Вера Кедрина в решении созданных образов 117-126

113-116

Самар 130

10 =
000802/776

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00006175122